BINDING LIST SEP 1 5 1922

LG
3599f
Y2

I

# GEDANKEN ÜBER FAUST II

VON

KONRAT ZIEGLER
AO. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BRESLAU

160189
22/3/21

STUTTGART 1919
J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Meinem lieben Freunde und Kriegskameraden

Alfred Postelmann

zugeeignet.

# Inhalt.


Seite

**Vorbemerkung** . . . . . 1—3

I. **Inhalt und Ziel des Faust II:** Erwartung des Lesers und Absicht des Dichters . . . . . 4—5

II. **Eindruck des Faust II auf den ungelehrten Leser** . . . 5—8

III. **Problemstellung:** Ursachen der Wirkungslosigkeit des Faust II auf den ungelehrten Leser . . . . . 8—9

IV. **Der erste Akt** . . . . . 9—15
Grundplan nach den älteren Entwürfen: Die Tragödie des idealen Politikers S. 9. Wegfall des großen Faustischen Motivs und Beschränkung auf das Mephistophelische Gegenspiel S. 13. Ephemerer Charakter des Papiergeldmotivs S. 13.

V. **Der dritte Akt** . . . . . 15—46
Entstehungsgeschichte und Absicht der „Helena" S. 15. Tragischer Charakter des Grundmotivs S. 17. Verschiebung ins Ästhetisch-Allegorische S. 18. Kontamination der Stile im Formellen S. 20. Die „höhere Zeiteinheit" Troja-Missolunghi S. 22. Sprengung der Handlung durch die Byron-Apotheose S. 24. Untragisch-Lustspielhaftes der Helenahandlung S. 27. Fausts Charakter S. 31. Helenas Charakter S. 32. Bedeutung der Lynkeusepisode S. 34. Charakter der Phorkyas S. 37. Der Grundplan der Gesamtdichtung durch die „Helena" aufgehoben S. 38. Auch die allegorische Aufgabe des Helenaspiels nicht gelöst S. 40. Stellung der Helenahandlung innerhalb des Faust II S. 43.

VI. **Der zweite Akt** . . . . . 46—56
Kern des Aktes nach den ersten Entwürfen: Fausts Hadesfahrt S. 46. Das biologische Mysterium kein gleichwertiger Ersatz für die Hadesfahrt S. 51.

VII. **Ursachen des Wegfalls der großen Motive** . . . . . 56—67
Nachlassen der poetischen Schaffenskraft im Alter S. 58. Fehlen des persönlichen Erlebnisses für den ersten Akt und Änderung der politischen Anschauungen S. 59. Fehlen des persönlichen Erlebnisses für den dritten Akt S. 62. Die artistisch-alexandrinische Altersrichtung S. 63. Der Theaterdirektor-Standpunkt S. 64. Faust II eine Szenenfolge um Faust S. 65. Wie soll man Faust II lesen? S. 65.

**Anhänge** . . . . . 68—75
1. Der Politiker Faust S. 68. 2. Die klassischen Masken S. 69. 3. Das Reimspiel S. 70. 4. Die Liebesszene zwischen Faust und Helena S. 71. 5. Faust und Lynkeus S. 72. 6. Die Breite der Exposition S. 73. 7. Das Motiv des Wegfalls der Proserpinaszene S. 74.

J. B. METZLERSCHE BUCHDRUCKEREI IN STUTTGART.

Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht:
Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende,
Allein ein Ganzes ist es nicht.

# Vorbemerkung.

Die vorliegende Arbeit ist zum größten Teil im Felde sozusagen naiv niedergeschrieben, d. h. ohne vorherige gelehrte Beschäftigung mit der Faustliteratur und mit keinen andern Hilfsmitteln als der Insel-Gesamtausgabe (Textrevision von Hans Gerhard Gräf), dem Bändchen der Inselbücherei „Goethe über seinen Faust" von Hans Heinrich Borcherdt und Eckermanns Gesprächen mit Goethe. Erst nachdem die Arbeit im wesentlichen abgeschlossen war, konnte ich einen Urlaub benützen, um mir einen Überblick über die einschlägige gelehrte Literatur zu verschaffen. Dieses Studium hat mich in meinem rein durch eigene Betrachtung gewonnenen Standpunkt nicht nur nicht wankend gemacht, sondern im Gegenteil bestärkt und nur hie und da zu Retouchen, Erweiterungen und sorgfältigeren Begründungen veranlaßt. Polemik habe ich nach Möglichkeit unterdrückt, außer wo sie einen positiven Gewinn versprach. Von stärkerer Wirkung auf mich waren zwei Werke: die Faustschriften Fr. Th. Vischers, dessen Kritik mir vorher nur in den allgemeinsten Zügen bekannt war, und Gundolfs „Goethe". Mit letzterem setze ich mich an einigen Stellen der folgenden Arbeit selbst auseinander. Was Vischer angeht, so berühren sich in vielen Punkten meine Darlegungen mit den seinigen. Doch fand ich auch nicht einmal Anlaß, meine eigene Niederschrift kurzerhand zu streichen und durch einen Hinweis auf Vischer zu ersetzen. Die Ursache hierfür liegt in der grundlegenden Verschiedenheit zwischen der Vischerschen und meiner Betrachtungsweise und Methode: Vischer ging als Philosoph und Ästhetiker im großen und sozusagen von oben her an den Faust heran, ich als philologischer Interpret mehr analytisch und gleichsam von unten. Eins aber verbindet uns: die absolute, auch durch die überragende Größe des Goetheschen Genius nicht beirrbare Freiheit des kritischen Urteils. Einen solchen, wahrhaft wissenschaftlich-kritischen Maßstab als erster an den

Faust angelegt zu haben, bleibt nach meiner Überzeugung das große, unvergeßliche Verdienst Vischers, so sehr er im übrigen ohne allen Zweifel mit seiner Kritik übers Ziel hinausgeschossen ist. Damit ist schon gesagt, daß ich bei der Masse der sonstigen Fausterklärung diese Unabhängigkeit des Urteils vermisse. Sie steht Goethe gegenüber wie die orthodoxe Theologie der Bibel oder wie der Neuhumanismus und Goethe selbst der Antike: die freie Kritik ist von der anbetenden Bewunderung erstickt. Wir klassischen Philologen, geleitet von unsern großen Führern der beiden letzten Generationen, haben gelernt, Ehrfurcht und Kritik zu vereinigen. Wir haben gelernt, auch das Größte und Bewundernswürdigste als ein durch die Grenzen seiner Zeit und ihrer Bedingungen, zugleich auch durch die Grenzen der Individualität seines Schöpfers Bedingtes und Beschränktes zu begreifen, und wie wir Homer und die Tragiker nicht mehr — wie Goethe und seine Zeit — als ein schlechthin Vollkommenes ansehen, so ist es uns selbstverständlich, auch auf Goethe (oder irgendeine andere moderne Persönlichkeit) dasselbe Verfahren einer bei aller Bewunderung sich die völlige Freiheit des Urteils wahrenden Kritik anzuwenden. Und gerade weil wir Altertumsforscher jetzt das Altertum geschichtlich-kritisch betrachten und in dem unbedingten Kult der Antike, der sich bekanntlich wahllos nicht nur auf das wirklich Große, sondern auch auf das viele Mittelmäßige und Schlechte, wofern es nur in einem halbwegs erträglichen Latein oder Griechisch geschrieben war, erstreckte und mit dem weitschichtigen antiken Handwerkskram, der die Museen füllte, denselben Götzendienst trieb wie mit den wirklichen Meisterwerken —: eben weil wir in dieser blinden Altertumsanbetung etwas ein für allemal Überwundenes sehen, so ist uns gerade der antikisierende Goethe und diese ganze Richtung, die unter Vergewaltigung der eigenen Natur sich nach einem nur unvollkommen und zum guten Teil aus trüben, abgeleiteten Quellen bekannten Muster zu bilden trachtete, doppelt suspekt. In der Geschichte der bildenden Kunst hat der „Klassizismus" jener Zeit längst seine gebührende Stelle erhalten, ist die Endlichkeit des antiken Kunstideals erkannt und die verhängnisvolle Bindung, die das Einschwören auf ein einer vergangenen Kultur entstammendes Ideal für die Entfaltung der eigenen schöpferischen Kraft bedeutet, längst begriffen und durch tausend Beispiele erläutert. Ähnlich steht es mit den Klassizisten der Literatur; Hexameter und Trimeter gelten längst nicht mehr als Empfehlung und Passepartout zum Parnaß. Nur den antikisierenden, klassizisierenden Goethe sollen wir gerade wegen seines Antikisierens unentwegt bewundern, und auch da, wo er kraft einer einseitigen und befangenen Über-

schätzung der Antike (die uns als solche über allen Zweifel feststeht) seinen naturgewachsenen Stil diesem Abgott zum Opfer bringt, oder wo er das formalistische Element in einem Maße in den Vordergrund rückt, daß, hieße der Verfasser nicht bekanntermaßen Goethe, männiglich die Abkehr vom deutschen Sachwesen und der deutschen Betonung des ethischen Kerns, die Hinneigung zum romanisch-formalistischen Stilempfinden beklagen oder jedenfalls doch konstatieren würde: auch da und gerade da sollen Grundsätze, die sonst allgemeine Geltung haben, soll eine freie Kritik nicht in Kraft treten! Wenn italienische Humanisten des 15. Jahrhunderts sich bis zur Selbstentäußerung in den Stil der Antike (wie sie ihn begriffen) einbohrten und selbst zu antiken Menschen werden zu können meinten, so belächeln wir das, falls wir es nicht Affektiertheit schelten; bei Goethe hingegen soll diese seltsame Verranntheit in ein wesensfremdes Ideal, die notwendig die Wurzeln der eigenen Kraft mehr oder weniger verkümmern lassen mußte, der Weisheit letzter Schluß und die höchste mögliche Entwicklung sein! Es ist wohl an der Zeit, die philologischen und ästhetischen Maßstäbe, mit denen sonst die sogenannte höhere Kritik auf allen Gebieten und gegenüber allen Schaffenden arbeitet, auch auf den Größten unseres Volkes ernstlich anzuwenden, anstatt in unbeirrbarem Autoritätsglauben ein Werk als vollendet zu preisen, dessen Ungenießbarkeit für den Nicht-Fachgelehrten doch einfach eine unbestreitbare Tatsache, dessen behaupteter Wert als allgemeingültige und allgemeinverständliche Dichtung großen Stils (d. h. also als klassisches Werk) mithin einfach imaginär, eine von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbte literarhistorische Lüge ist. Ich kann nicht finden, daß man mit dieser unablässig fortgeschleppten Fiktion dem Goethe, der die durch ihre fortdauernde Wirkung von Geschlecht zu Geschlecht als wahrhaft klassisch erwiesenen Werke geschaffen hat, einen Dienst erweist. Sie ist seiner nicht würdig. Einer wirklich freien Faustkritik im Sinne Fr. Th. Vischers, aber ohne seine Übereilungen, einen neuen Ansporn zu geben, ist die Absicht der folgenden, durchaus fragmentarischen Betrachtungen. In der Voraussetzungslosigkeit und Unbefangenheit, wenn man will Laienhaftigkeit (im goethe-philologischen Sinne), mit der sie begonnen wurden, liegt ihr Wert, wenn sie einen haben; darum habe ich auch nach der Auseinandersetzung mit der gelehrten Faustliteratur die ursprüngliche Anlage festgehalten.

# I.

Stellen wir uns vor, daß ein gereifter und dabei in jedem Sinne unbefangener und unvoreingenommener Leser die Lektüre des ersten Teils der Goetheschen Fausttragödie beendet hätte und sich nun an den zweiten Teil begäbe: was würde er sich erwarten? Zweifellos etwas Überwältigendes! Eine Steigerung, eine Emporführung des ewig Strebenden zu höheren Zielen, in höhere Regionen, ein noch mächtigeres Aufflammen faustischen Begehrens, eine noch kühner und weiter ausgreifende Kraft der Sehnsucht im Ansichreißen und Durchmessen aller Räume, aller Höhen und Tiefen der Welt und des Lebens.

Dies und nichts anderes ist auch wirklich das Ziel des Faustdichters gewesen. Er hat sich in späteren Jahren oft mit erstaunlicher Geringschätzung, ja wegwerfend, über Form und Inhalt des ersten Teils der Tragödie geäußert und denselben im zweiten Teil in jedem Sinne zu überbieten gedacht. Alles sollte in dem zweiten Teile „auf einer höhern und edlern Stufe gefunden werden"; Faust sollte „aus der bisherigen kummervollen Sphäre durchaus erhoben und in höheren Regionen, durch würdigere Verhältnisse durchgeführt werden". (Erster und zweiter Entwurf zur Ankündigung der Helena, 1826.) Das geschieht denn auch. Der stille Forscher, der dunkle Laborant wird aus seiner verborgenen Zelle in den Glanz des Kaiserhofes geführt, er wird Günstling, Minister, Schlachtenlenker, Großkolonisator, ein Schöpfer neuen Fruchtlandes aus unfruchtbarem Meer; an die Stelle der alltäglichen Geschichte, wie ein leichtsinniger Herr ein hübsches kleines Bürgermädchen unglücklich macht, tritt die Tragödie des in unendlicher Sehnsucht nach der höchsten Schönheit, dem Erhaben-Schönen, Verlangenden; statt der Blocksbergsgenossen, der häßlichen nordischen Hexen und Vampyre, tut sich in der klassischen Walpurgisnacht die unabsehbar reiche und schöne Wunderwelt der griechischen Mythologie auf.

Gewiß sind das „höhere Regionen" und „würdigere Verhältnisse", und zahlreich sind die Beweise, daß Goethe selbst mit der in ihnen sich bewegenden Handlung wirklich ein den ersten Teil weit in Schatten stellendes Kunstwerk geschaffen zu haben meinte. „Es gibt noch manche herrliche, reale und phantastische Irrtümer auf Erden, in welchen der arme Mensch sich edler, würdiger, höher, als im ersten gemeinen Teile geschieht, verlieren dürfte" schrieb er am 3. November 1820 an K. E. Schubarth, und viele spätere Äußerungen aus der Zeit der Vollendung zeigen den Dichter in der Überzeugung, daß er das

gesteckte Ziel erreicht habe. Vor allem auf die Helena hat er sich viel zugute getan.

Kann der Leser, der von tiefer Ehrfurcht erfüllt, aber nicht zur Kritiklosigkeit durch sie geblendet, an das umfängliche Werk, das dem achtzigjährigen Dichter noch zu formen gelungen ist, herantritt, die Meinung des Schöpfers über diese seine Schöpfung teilen? Ist sie, wie äußerlich, so auch innerlich, ihrem Gehalt und Wesen nach, als Kunstwerk im höchsten Sinne gefaßt, in eine höhere Sphäre erhoben als der erste Teil?

## II.

Den mitfühlenden Leser hat der erste Teil der Fausttragödie in fürchterlichster Zerschmetterung hinterlassen. Der unersättlich bohrende Forscher, der, von der Erfolglosigkeit seines Suchens angewidert, sich in das Meer schrankenlosesten Lebensgenusses stürzte, ist zum Mörder und Verderber der Geliebten geworden. Er muß in bitterster Verzweiflung zusammenbrechen. So zeigt der Anfang des zweiten Teils die Elfen geschäftig, den schwer Gemütskranken zu heilen.

> Besänftiget des Herzens grimmen Strauß,
> Entfernt des Vorwurfs glühend bittre Pfeile,
> Sein Innres reinigt vom erlebten Graus.

Wunderbar erfrischt erhebt sich Faust, Sinn und Geist von der alten Vollkraft geschwellt, und in ihm regt und rührt sich ein kräftiges Beschließen, zum höchsten Dasein immerfort zu streben. — Zum höchsten Dasein: ein verheißungsvolles Losungswort! Voll gespannter Erwartung folgt der Leser Faust und Mephistopheles an den Kaiserhof, großer Dinge gewärtig. Aber er harrt vergebens. Wohl ist der gute Kaiser im Gedränge, und so scheint die Gelegenheit gegeben, daß ein großer Mensch eingreife und, Ordnung schaffend im gelösten Staat, das Ganze auf eine höhere Stufe erhebend, sich selbst zum höchsten Dasein entfalte. Diese Erwartung wird bitter enttäuscht. Faust und Mephistopheles erweisen sich bald als ein Paar zeitgemäßer Hexenmeister, denen es nur darum zu tun ist, durch Kniffe und Pfiffe dem Kaiser aus der augenblicklichen Geldnot zu helfen, ihn durch glänzende Feste zu amüsieren und so sich selbst zu beneideten Günstlingen zu machen. Wir werden durch die Staatsszenen geführt mit ihrer verschwenderisch ausgestreuten Fülle von Geist und Erfahrung, Satire und Weisheit, es folgen die bunten Maskenzüge in nicht enden wollender Menge, die allegorischen Gestalten und Gruppen — ein reiches Füllhorn von Poesie und Laune wird ausgeschüttet. Aber der Leser ist

nicht in der rechten Verfassung, die gebotenen Gaben zu genießen, denn er sucht vergebens nach einem großen leitenden Gedanken. Ist das Faust, dieser Mann, der, von dem Blendwerk angewidert, sich unwillig nur als Veranstalter des Ganzen vor Mephistopheles in den Vordergrund schieben läßt, da er ja in Wahrheit nicht mehr als eine Puppe in der Hand des wahren Regisseurs und Einbläsers Mephisto ist? Faust als Persönlichkeit ist viele Hunderte von Versen hindurch wie ausgelöscht. Wo er überhaupt aktiv auftritt, da erscheint er nur als Mittelsperson, um Mephistopheles zu schleunigerer Erfüllung der neuen kaiserlichen Wünsche anzutreiben. Erst in der großen Beschwörungsszene — nach einer ersten Regung faustischer Energie in der Mütterszene — hört er auf, eine geschobene Nebenfigur zu sein. Beim Anblick der höchsten Schönheit, des Helenagespenstes, dessen Heraufrufung der Kaiser befohlen und Faust nach Mephistos Weisungen vollzogen hat, erwacht die alte faustische Leidenschaft wie aus einem langen Traum, er fällt aus der Rolle des Geisterbeschwörers und greift nach dem Phantom, das in nichts zergeht, während er selbst in totenähnlicher Betäubung zusammensinkt.

Ein neuer großer Anstoß ist damit wenigstens am Ende des sonst wirkungslos verpufften ersten Aktes gegeben. Der Faust, der dem Teufel seine Seele verschrieb, damit keiner seiner ins Unendliche schweifenden Wünsche auf Erden unerfüllt bliebe, wird nicht rasten, bis er das Urbild der Schönheit, Helena, selbst in seinen Armen hält. Auf der Erde ist sie nicht zu finden, ins Land der Abgeschiedenen muß Faust, ein neuer Orpheus, niedersteigen, um kraft seiner sehnsüchtigsten Gewalt die einzigste Gestalt ins Leben zu ziehen. Eins der größten poetisch-mystischen Motive aller Zeiten ist hiermit angeschlagen: die homerische Nekyia, die orphischen Eschatologien Platon, Vergil, Dante tauchen vor dem rückschauenden Auge auf. Hat Goethe den vorgezeichneten Weg kräftig ausgeschritten? Wir müssen sagen: nein. Wohl trifft er weitläufige Anstalten. Nach einigen Abschweifungen — Baccalaureus, Wagner, Homunkulus —, die, unbeschadet ihres bedeutenden Gehalts, doch jedenfalls zum eigentlichen Faustthema und der neu eingesetzten Fausthandlung nur in einer sehr entfernten, künstlichen Beziehung stehen und als starke Retardationen wirken, zum mindesten in den Augen des nichtgelehrten Lesers, eröffnet sich die klassische Walpurgisnacht. Ein großartiges mythologisches Gemälde entrollt sich, eine schwindelerregende Fülle von Gestalten, Gedanken, Motiven und Beziehungen bedrängt den ahnungslosen Leser kaum weniger als den armen Teufel aus Nordland, und einigermaßen hilflos sucht er nach

dem roten Faden, der ihn zum dritten Akt, dem Helenadrama, dem Kernstück der ganzen Tragödie, hinüberleiten soll. Er ist wohl da, aber schwer zu erkennen und festzuhalten in dem bunten Gewoge. Von den Sphinxen an Chiron gewiesen, wird Faust von diesem zur weisen Seherin Manto gebracht, daß sie ihn von seiner Verrücktheit der Sinne heile. Sie aber, den liebend, der Unmögliches begehrt, erbietet sich, auf demselben Wege, auf dem sie einst den Orpheus eingeschwärzt, Faust zu Persephoneien zu geleiten, damit er dort sein Heil versuche. Aber ausgeführt wird das Motiv nicht, sondern nach weiteren tausend Versen phantastischen Walpurgisnachtgewimmels, worin bald hier bald dort die Irrlichter literarischer und naturwissenschaftlicher Satire und Polemik verwirrend aufblitzen, nichts aber an Fausts unternommenes heroisches Abenteuer erinnert, tritt plötzlich und überraschend Helena selbst mit ihrem Chor gefangener Trojanerinnen vor dem Palaste des Menelas zu Sparta auf, ohne daß der Leser über das Woher und Wie und über die Bedingungen ihrer leiblichen Erscheinung irgend etwas erfährt.

Vom Helenadrama soll später in einem besondern Abschnitt ausführlich die Rede sein. Hier sei nur soviel gesagt, daß der naive Leser, wie er von Anfang nicht wußte, was er von der Erscheinung der Heroine halten sollte, so auch am Ende des Spieles nicht viel klüger ist und jedenfalls von einer klaren Fortentfaltung des Faustgedankens nichts verspürt hat.

Wie anders setzt nun der vierte Akt ein! Das im Grunde leichte Spiel der ersten drei Akte ist vergessen; gleich der Wolke, die Faust zum Hochgebirg getragen, verschwimmen die schemenhaften Erlebnisse der letzten Periode, die nicht an Faustens Inneres rührten, und statt ihrer steigt aus den Tiefen der Brust, in denen es begraben lag, das Erinnern wieder auf an das wesenhaftere Erleben von einst:

Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf.

Als zartes Nebelgebilde zum Äther schwebend sieht Faust vorahnend jenes Bild der Frühgeliebten, das ihn dereinst, zu reinster Seelenschönheit gesteigert, als „Ewig-Weibliches" zur reinen Schau des Wahren, zur höchsten Entfaltung hinanziehen soll. Deutlich genug ist durch diesen Monolog Faustens der rückgreifende Anschluß an den Geist und Stil des ersten Teiles der Tragödie angedeutet. Jetzt erst erscheint wieder der alte Faust in seiner ganzen dämonischen Großheit und mit einem großen, seiner würdigen Gedanken: neues Land zu schaffen, das unfruchtbare Meer zurückzudrängen. Das machtvolle Drama des großen Schaffenden hebt volltönig an, steigt auf und senkt sich mählich abwärts zum Tode, niemals die Sphäre des erhabenen

Stils verleugnend[1]), und in eins der grandiosesten Mysterien der Weltliteratur, Fausts Verklärung, klingt die gewaltige Dichtung aus.

Erst der vierte und fünfte Akt sind in Wahrheit der Tragödie zweiter Teil; von ihnen aus gesehen erscheinen die ersten drei Akte wie ein langes, zwar unendlich reiches, vielseitiges und gehaltvolles, aber doch innerlich wesensfremdes, nur die Oberfläche kräuselndes, im Grunde untragisches Zwischenspiel innerhalb der Gesamttragödie.

## III.

Ich glaube den Eindruck des naiven Lesers, der sich mit reinem und unbeirrbarem Willen zur Klarheit Rechenschaft über sein inneres Erlebnis bei der Lektüre des Faust II ablegt, hiermit im wesentlichen richtig geschildert zu haben und bin der Zustimmung vieler, wahrscheinlich der Mehrzahl aller ungelehrten Faustleser gewiß. Und das bedeutet ungeheuer viel. Denn das Forum dieses eben gekennzeichneten Leserkreises ist die letzte und oberste Instanz für den wahren Wert und die Geltung einer Dichtung als wirklich klassisches Werk. Auf ihre Entscheidung, nicht auf das Urteil einiger gelehrter Philologen, kommt es an. Wohl ist es wahr, daß Popularität noch keinen Gradmesser des Wertes gibt[2]); aber ein Werk, das immer nur ein ganz kleiner Kreis von Eingeweihten versteht (oder zu verstehen meint), scheidet doch schon dadurch aus der Reihe der Schöpfungen aus, die ihrer nicht alternden Kraft, ihrer ewig jungen Wirksamkeit das Recht auf den Namen des Klassischen verdanken. Auf eins kommt es wesentlich an: ist das Werk nur dem oberflächlichen Leser unverständlich, bedarf es nur eines ernstlichen, liebevollen Wollens, um die Pforten der Erfüllung flügeloffen zu finden, liegt in ihm selbst der Schlüssel zu seinem Verständnis und zur Erfassung seiner Gesamtheit: dann ist es klassisch, und wer nicht die Mühe anwendet, um ins Innere des Heiligtums zu gelangen, der ist unberufen und hat kein Stimmrecht über Wert oder Unwert; liegen aber die Mittel zum Verständnis außerhalb des Werkes, erklärt es dem ernstlich Ringenden sich nicht von selbst in seinen wesentlichsten Zügen, ist sein Kern ohne gelehrte Forschung nicht zu-

---

[1]) Mag immerhin die Exekutive in der Zauberschlacht sowohl wie im Kolonisationswerk Mephistopheles zufallen und mit übermenschlichen Mitteln bewirkt werden: die Initiative, der große leitende und schaffende Wille, ist Faustens.

[2]) So Erich Schmidt in der Einleitung zu Faust II (Jubiläums-Ausgabe), S. VII.

gänglich: dann ist es kein Werk für die ganze Menschheit oder für die Besten aller Zeiten, sondern nur ein mehr oder weniger wertvolles Studienobjekt für die kleine Zunft der Gelehrten, in der immer nur die Gesellen, nicht die Meister sich für den allein maßgebenden Ausschuß der menschlichen Gesellschaft halten.

Doch von diesen Konsequenzen sei einstweilen noch abgesehen. Jener naive Leser wird nach der erlebten ersten Enttäuschung nicht gleich zu ihnen greifen, nicht überheblich gleich in dem Werk, sondern vielmehr in sich selbst die Ursachen des Mißerfolges suchen und sich also die Frage stellen: wie kommt dieser seltsam zerstückte, aus hingerissener Bewunderung und Ungerührtheit gemischte Eindruck zustande? Welches sind die Ursachen meines mangelhaften Verständnisses, die mir ein Erfassen der Faust II-Tragödie als ein Ganzes verwehren? Welcher höhere einheitliche Plan liegt zugrunde, der erst bei tieferem Eindringen dem Adepten sich enthüllt?

Die Antwort ist für den, der seinen eigenen Weg gehen, nicht gleich nach der Krücke des Kommentars greifen will, zu gewinnen aus einem Studium der Absichten des Dichters, über die die Paralipomena und Parerga und die zahlreichen Äußerungen Goethes zu verschiedenen Zeiten reichlichen Aufschluß geben. Freilich lautet die Antwort dann anders, als der Suchende erwartete.

## IV.

Das Thema: Faust und Mephistopheles als Goldmacher und Magier am Fürsten- oder Kaiserhofe ist alt und wurzelt in den Tatsachen der Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit bis auf Goethe selbst, da zahlreiche Fürsten auf dem Wege der Alchymie die „auri sacra fames" zu stillen hofften und sich ihre Wundermänner hielten, die ihnen denn zwar kein Gold zu schaffen vermochten, aber durch mancherlei magisches Amüsement die Ungeduld des goldlüsternen Herrn und die Sensationslust des neidischen Hofes hinzuhalten wußten.

Goethe hat in diesen halb burlesken Zug des Volksbuches den Keim eines großen Motivs hineingesehen: Faust als großen politischen Tatmenschen und Neugestalter. Der im tätigen Leben stehende Minister Goethe hatte zu der äußerlich unscheinbaren Gestalt des Forschers Faust, der in seiner bescheidenen Klause um die letzten und höchsten Erkenntnisprobleme der Menschheit ringt, kein nahes, innerliches Verhältnis mehr. Die himmelstürmende philosophische Sehnsucht seiner Jünglingsjahre war ihm ein überwundener Standpunkt, ebenso wie ihm der Anblick des Genießenden, der in der

Dumpfheit Leidenschaft versinkt und an den rohen Widerständen des gemeinen Lebens seelisch scheitert, ein peinlicher und unerfreulicher war. Das erklärt die fast an Widerwillen streifende Geringschätzung, mit der der alte Goethe nicht müde wird, sich über das Geniewerk des jungen Goethe auszusprechen, sich seiner fast zu schämen und es zuzeiten am liebsten verleugnen zu wollen scheinen möchte. „Tatengenuß" lautet das Thema des zweiten Teils. Höher als Grübeln und eigensüchtig eng umgrenzten Lebens- und Liebesgenuß wertete der reife Mann das tätige Wirken in der Welt. Das ist ihm „höchstes Dasein". Aber ein Faust kann sich nicht mit bescheidenen Zielen begnügen. Wenn er seine Kraft in den Dienst der Menschheit stellt, so muß er den Willen haben, sie durch seine ideal gerichtete Geistesenergie einen starken Schritt vorwärts und aufwärts zu reißen, als mächtige treibende Kraft im welthistorischen Sinne zu wirken. Ein politisches Genie, ein Tatmensch großen Stiles, im Wollen wenigstens, wo nicht im Vollbringen, taucht vor uns auf: Alexander, Friedrich der Große, Napoleon, Bismarck, oder noch besser Platon, dann Fiesco, Wallenstein, Marquis Posa, die Gracchen und die Helden der französischen Revolution! Das Zeug dazu bringt Faust mit; handelt es sich nur um die Gelegenheit, die faustische Energie auch nach dieser Richtung zur Auswirkung zu bringen. Doch dafür ist Mephistopheles, der Gelegenheitsmacher par excellence, da.

Kaiser Maximilian hält in Augsburg Reichstag. Er hat selbst nach Faust verlangt. So macht sich dieser mit Mephistopheles auf den Weg. Der Auftakt zu politischer Wirksamkeit ist gegeben. Faust ist es ernst um seine Sache. Ausdrücklich macht er die Bedingung, „Mephistopheles dürfe nicht in den Saal, sondern müsse auf der Schwelle bleiben, ferner daß in des Kaisers Gegenwart nichts von Gaukelei und Verblendung vorkommen solle". So tritt Faust vor den Kaiser, „wird angemeldet und gnädig aufgenommen. Die Fragen des Kaisers beziehen sich alle auf irdische Hindernisse, wie sie durch Zauberei zu beseitigen. Fausts Antworten deuten auf höhere Forderungen und höhere Mittel. Der Kaiser versteht ihn nicht, der Hofmann noch weniger. Das Gespräch verwirrt sich, stockt, und Faust, verlegen, sieht sich nach Mephistopheles um, welcher sogleich hinter ihn tritt und in seinem Namen antwortet. Nun belebt sich das Gespräch, mehrere Personen treten näher, und jedermann ist zufrieden mit dem wundervollen Gast. Der Kaiser verlangt Erscheinungen usw.".

So die Skizze Goethes in der Angabe des Inhalts für „Dichtung und Wahrheit". Man nehme ergänzend folgende Sätze aus

Johannes Daniel Falks Bericht hinzu. Faust und Mephistopheles „gehen ins Audienzzimmer und werden auch wirklich vorgelassen. Faust seinerseits, um sich dieser Gnade wert zu machen, nimmt alles, was irgend von Geist und Kenntnis in seinem Kopfe ist, zusammen und spricht von den erhabensten Gegenständen. Sein Feuer indessen wärmt nur ihn; den Kaiser selbst läßt es kalt. Er gähnt einmal über das andere und steht sogar auf dem Punkte, die ganze Unterhaltung abzubrechen". Da kommt Mephistopheles zu Hilfe, nimmt Fausts Gestalt an und „setzt das Gespräch genau da fort, wo Faust geendigt hatte, nur mit einem ganz andern und weit glänzendern Erfolge. Er raisonniert nämlich, schwadroniert und radotiert so links und rechts, so kreuz und quer, so in die Welt hinein und aus der Welt heraus. daß der Kaiser vor Erstaunen ganz außer sich gerät und die umstehenden Herren von seinem Hofe versichert, das sei ein grundgelehrter Mann, dem möchte er wohl Tage und Wochen lang zuhören, ohne jemals müde zu werden usw.". Noch gehören hierher die Paralipomena Nr. 70: „Meph[istopheles] als Physicien de la cour. Faust, wie er regieren und nachsichtig seyn wolle. Meph. Schade für die Nachkömmlinge" und Nr. 100: F[aust] Schlafend. Geister des Ruhms der großen Tat . . . Notiz von des Kaysers Wunsche. Streit. Kaysers Hof. M[ephistopheles] und Marsch[alk]. Wunsch. Faust erscheint als Prachtmann [?]. Kayser Irdisches Verh[ältnis]. Faust höheres Unmögliches. Geister citiren. Mißverständnis. Meph. hinter Faust. Ausgeglichen. Faust zur Magie. Meph. als Curtisan usw."

Auf das hier karg Angedeutete fällt ein wundervolles Licht von den zwei ausgeführten Fragmenten her, die wir für diese ursprünglich gedachte Fassung des Themas „Faust am Kaiserhofe" besitzen. Mephistopheles sucht durch hämische Gegengründe Faust von seinen ehrgeizigen Weltbeglückerplänen abzubringen:

Pfui, schäme dich, daß du nach Ruhm verlangst;
Ein Charlatan bedarf nur Ruhm zu haben.
Gebrauche besser deine Gaben,
Als daß du eitel vor den Menschen prangst.
Der Ruhm sei ein flüchtiges und nichtiges Ding.
Geh hin, versuche nur dein Glück!
Und hast du dich recht durchgeheuchelt,
So komme matt und lahm zurück.
Der Mensch vernimmt nur, was ihm schmeichelt.
Sprich mit dem Frommen von der Tugend Lohn,
Mit Ixion sprich von der Wolke,
Mit Königen vom Ansehn der Person,
Von Freiheit und von Gleichheit mit dem Volke!

Faust läßt sich in seinem idealistischen Drang weder durch solche pessimistisch-böswillige Darstellung der Welt noch durch die hämische Kritik seines reinen Wollens beirren:

Auch diesmal imponiert mir nicht
Die tiefe Wut, mit der du gern zerstörtest,
Dein Tigerblick, dein mächtiges Gesicht.
So höre denn, wenn du es niemals hörtest:
Die Menschheit hat ein fein Gehör,
Ein reines Wort erreget schöne Taten.
Der Mensch fühlt sein Bedürfnis nur zu sehr
Und läßt sich gern im Ernste raten.

Die Szene ist nicht ganz verloren gegangen; ein Extrakt von ihr, freilich anders gewendet, ist in der über alle Maßen gedankenschweren und großartigen Eröffnungsszene des vierten Aktes enthalten:

Faust: Mitnichten! dieser Erdenkreis
Gewährt noch Raum zu großen Taten.
Erstaunenswürdiges soll geraten,
Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß.
Meph.: Und also willst du Ruhm verdienen?
Man merkts, du kommst von Heroinen.
Faust: Herrschaft gewinn ich, Eigentum!
Die Tat ist alles, nichts der Ruhm.
Meph.: Doch werden sich Poeten finden,
Der Nachwelt deinen Glanz zu künden,
Durch Torheit Torheit zu entzünden.
Faust: Von allem ist dir nichts gewährt.
Was weißt du, was der Mensch begehrt?
Dein widrig Wesen, bitter, scharf,
Was weiß es, was der Mensch bedarf?

Die erstgedachte Szene jedoch, deren große Anlage die Fragmente verraten, ist unausgeführt geblieben, und mit ihr ist auch der ganze Grundentwurf des ersten Aktes fortgefallen. Bringen wir seinen Gehalt, wie ihn die Skizze ausdrückt, auf eine Formel, so war der Gedanke dieser: Der geniale politische Idealist geht zu Hofe, um im Bunde mit der Macht seine Menschheitsideale in die Wirklichkeit umzusetzen. Aber er erlebt eine schmähliche Enttäuschung. Der Kaiser begegnet ihm mit absoluter Verständnislosigkeit, der Hof erst recht. Amüsiert will man sein, nicht beraten und zu großen Menschheitszielen geleitet. Wie in der Welt der metaphysischen Spekulation, der er sich voll schmerzlichen Überdrusses entriß, so stößt in der politischen Sphäre noch viel schneller Faust sich die Schwungfedern des Idealismus ein und sinkt gleich im ersten Aufschwung niedergeschmettert zu Boden, auch im Poli-

tischen ein Ikarus. Statt eines Führers zu erhabenen Zielen wird er zum maître de plaisir gestempelt; das anhebende große Drama läuft in eine Farce aus.

Welch großes Motiv! Wer mag sich erkühnen, auszumalen, was Goethe uns geschenkt hätte, wenn er es ausgeführt hätte; wenn er der Welt außer der Tragödie des Philosophen die Tragödie des idealistischen Politikers geschenkt hätte; die bisher ungeschriebene Tragödie Platons [1])!

Er hat es nicht getan. Es ist bei den Skizzen und jenen zwei Fragmenten geblieben [2]). Der tragische Teil blieb Keim. Aber wie fest doch eigentlich der Entschluß war, daß dieses Werk ans Licht treten sollte, das lehrt die Liebe, mit der Goethe, solange die große Geburtsstunde für den wesentlichen Teil des Werks nicht anbrechen wollte, sich der Erfindung und Ausgestaltung des leichteren Beiwerks hingegeben hat. In fast unerschöpflichem Fluß löst sich die Fülle der Gesichte.

Und da schließlich jene große Schöpfungsstunde niemals schlug und neue Pläne jenen ersten Gedanken verdrängten, so blieb das Beiwerk allein übrig und wurde zum ersten Akt ausgebaut; ein Torso von höchster Schönheit, aber ohne Haupt, vor dem man mit Bewunderung [3]) steht, aber zugleich mit unstillbarer Sehnsucht nach jenem wesentlichsten und edelsten Teil, der ungeboren in der Seele des Dichters blieb, so daß man seine Linien und den Reichtum seines Lebens, wenn es sich entfaltet hätte, nur von ferne ahnen kann.

Freilich, nicht ganz vom Mummenschanz ist der erste Akt — von der Einführung der Helenaepisode vorläufig abgesehen — erfüllt, wenn dieser auch äußerlich den breitesten Raum einnimmt. Er ist eingeleitet und durchrankt von einem ernsthafteren Motiv — ernsthaft freilich nicht im höchsten menschlichen und künstlerischen Sinne: der Erfindung des Papiergeldes. Zu ihrer Zeit lange und von vielen mit scheelen Augen angesehen, ist die Banknote und ihre Verwandten seitdem einer der Grundpfeiler des Gebäudes der modernen Finanzwirtschaft geworden. Es wäre gewiß unbillig, zu verlangen, daß Goethe

[1]) Vgl. Anhang 1.

[2]) Ich will damit nicht behaupten, daß die beiden Fragmente im engeren Sinne zu den oben ausgezogenen Skizzen gehören; es kann wohl sein, daß sie verschiedenen Stadien der Entwicklung des Motivs in Goethes Geist entstammen (obschon die Worte „Die Menschheit hat ein fein Gehör usw." als Vorbereitung zur Audienzszene recht gut passen). Für meinen Zweck genügt es, daß Skizzen wie ausgeführte Fragmente auf denselben großen Plan Bezug haben. Die angedeutete Spezialfrage mögen Kundigere beantworten.

[3]) Vgl. Anhang 2.

diese Entwicklung damals in den Anfängen hätte richtig voraussehen sollen. Aber dieses Zugeständnis ändert nichts an der Tatsache, daß Goethe, indem er die Erfindung des Papiergeldes als ein betrügliches Manöver des Teufels einführte [1]), das den guten lebenslustigen Kaiser nur scheinbar und zeitweilig seinen Nöten enthebt:

Als wir ihn unterhielten
Ihm falschen Reichtum in die Hände spielten,

ein Urteil abgegeben hat, das durch die Tatsachen der Entwicklung als unhaltbar erwiesen worden ist. Der ernsthaft-satirische Grundgedanke des ersten Aktes ruht also auf einem falschen Urteil, gefällt von einem Zeitgenossen, der der neuen Erscheinung zu nahe stand, um ihre Bedeutung richtig bewerten zu können.

Doch das ist noch nicht das Entscheidende. Man könnte mit Recht entgegnen, daß dieser Irrtum gar kein Einwand gegen die künstlerische Höhe und den poetischen Wert der Dichtung sei; ob richtig oder falsch, das sei einerlei; Dantes göttliche Komödie ruhe in ihrem Grundplan schließlich auch auf einem evidenten wissenschaftlichen Irrtum, einem objektiv falschen Weltbilde, und wer wollte daraus wohl eine Waffe gegen das ewige Werk schmieden? — Das ist selbstverständlich richtig. Es kommt nicht wesentlich darauf an — wenn auch immerhin ein wenig, worüber ich mich nicht in Spitzfindigkeiten verlieren will —, ob Goethes Urteil in diesem Falle das Rechte traf oder nicht. Aber der Einwand bliebe im Kern bestehen, auch wenn der Lauf der Entwicklung Goethes Verdikt bestätigt hätte. Man kann sogar sagen, daß ein solcher Verlauf den Fall noch ungünstiger gestaltet hätte. Denn hätte Goethe recht behalten, wäre das Papiergeld wirklich wie ein diabolisches Blendwerk nach einiger Zeit in Dunst aufgegangen, dann wäre die dramatische Handlung des ersten Aktes noch viel mehr das, was sie auch jetzt, da die Banknoten sich nach den mißglückten und schwindelhaften Experimenten des 18. Jahrhunderts recht kräftig erhalten und entwickelt haben, ist: veraltet. Sie wäre in jenem Falle eine Satire auf ein ehemals aktuell gewesenes, faules Finanzmanöver, verständlich nur dem in die Zeitgeschichte Eingeweihten. Denn das bleibt — so und so — der wesentliche Einwand gegen das ganze Motiv und seine Behandlung: es ist nicht zeitlos und allgemeingültig, es ist ephemer! Die Zeit ist darüber hinweggeschritten, und indem sie dem vom Dichter als teuflisches Gaukelspiel Verspotteten den Stempel des Gesunden und

[1]) Gemäß seiner bekannten, auf eigenen bösen Erfahrungen ruhenden Abneigung gegen das Papiergeld.

Lebenskräftigen aufgeprägt hat, so ist seine satirische Behandlung ein geschichtliches Kuriosum geworden, interessant durch die Persönlichkeit des Irrenden. Der nichtgelehrte Leser späterer Generationen fragt sich achselzuckend: was sollen die satirischen Spitzen gegen eine altbewährte, solide fundierte Finanzinstitution? Und unwillkürlich fühlt er sich durch sein besseres Wissen über den Dichter und sein Werk hinausgewachsen. Die Dichtung kann ihm in ihrem Wesenskern nichts mehr sagen.

Hätte Goethe die politische Fausttragödie ausgeführt, in der dann die Papiergeldaffäre nur als mephistophelisches Gegenspiel zu dem großen tragischen Faustspiel erschienen wäre — wie die Entwürfe es andeuten —, so wäre der ephemere Charakter dieses Gegenspiels als Folie zu dem ernsthaften, ewig gültigen, klassischen Hauptmotiv nicht nur nicht von Übel gewesen, sondern der tragische Grundgedanke: der Sieg des Humbugs über das ideale Streben, wäre in ein um so schärferes Licht gerückt worden. Nun ist der Dichter uns den positiven Teil, das im Ewigen wurzelnde und nach den ewigen Zielen strebende Faustdrama für diesmal schuldig geblieben und hat uns nur die negative Kehrseite gegeben. Was dergestalt blieb, ist ephemer in seinem Grundplan, mag die Ausführung sich zu noch so künstlerischer Höhe erheben.

Wenn so das Papiergeldmotiv sich als nicht ernsthaftes Motiv im großen Sinne erweist, so dürfen wir nicht vergessen, hervorzuheben, daß es auch von Haus aus nicht als solches vom Dichter gedacht gewesen ist. Denn blicken wir noch einmal auf die oben (S. 10f.) zitierten Skizzen: Faust spricht dem Kaiser von den erhabensten Gegenständen und findet kein Verständnis, Mephistopheles springt ein und gewinnt den Monarchen und seinen ganzen Hof durch Schwadronieren, Radotieren und allerhand Teufelskünste: so ist klar, daß unser erster Akt nicht eine Neuschöpfung aus dem Grunde ist, die den alten Entwurf verdrängt hätte, sondern einfach eine breite Ausführung nur des zweiten Teils dieses alten Entwurfs unter gänzlichem Fallenlassen des tragischen ersten Teiles; der Dunstschweif, nicht der Kern des ursprünglich gedachten Problems. Von Haus aus, sage ich; denn ob zur Zeit der Ausführung, Ende der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts, der Dichter nicht anders gedacht hat, dieser Frage soll weiter unten nähergetreten werden.

## V.

Am 22. Oktober 1826 schrieb Goethe an W. von Humboldt: „Ich habe den ganzen Sommer zu Hause zugebracht und ungestört an der Ausgabe meiner Werke fortgearbeitet. Erinnern

Sie sich wohl noch, mein Teuerster, einer dramatischen ‚Helena', die im zweiten Teile von ‚Faust' erscheinen sollte? Aus Schillers Briefen vom Anfang des Jahrhunderts sehe ich, daß ich ihm den Anfang vorzeigte, auch daß er mich zur Fortsetzung treulich ermahnte. Es ist eine meiner ältesten Konzeptionen, sie ruht auf der Puppenspiel-Überlieferung, daß Faust den Mephistopheles genötigt, ihm die Helena zum Beilager heranzuschaffen. Ich habe von Zeit zu Zeit daran fortgearbeitet . . . ." In dem „zweiten Entwurf zur Ankündigung" (17. Dezember 1826) heißt es: „Fausts Charakter, auf der Höhe, wohin die neue Ausbildung aus dem alten rohen Volksmährchen denselben hervorgehoben hat, stellt einen Mann dar, welcher, in den allgemeinen Erdeschranken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend, den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet, seine Sehnsucht auch nur im mindesten zu befriedigen, einen Geist, welcher deshalb nach allen Seiten hin sich wendend immer unglücklicher zurückkehrt. . . . Die alte Legende sagt nämlich, und das Puppenspiel verfehlt nicht, die Szene vorzuführen: daß Faust in seinem herrischen Übermute durch Mephistopheles den Besitz der schönen Helena von Griechenland verlangt, und ihm dieser nach einigem Widerstreben willfahrt habe. Ein solches bedeutendes Motiv in unserer Ausführung nicht zu versäumen war uns Pflicht . . . (folgt Schilderung der Umstände der Beschwörung Helenas und Paris'). Faust, von dem Erhaben-Schönen hingerissen, wagt es . . ." — „Unendliche Sehnsucht Fausts nach der einmal erkannten höchsten Schönheit" lautet die Formulierung des Themas in der „Angabe des Inhalts für Dichtung und Wahrheit". Das Motiv, dessen erstes Erfassen schon im Anfang der 70er Jahre Goethe noch mehrfach bezeugt hat, aus dem Spuk- und Fratzenhaften des Volksbuches und Puppenspiels ins Heroische hinaufzubilden (d. h. antikisierend zu behandeln, denn die Gretchentragödie gilt ihm später als Fratzenspiel), dazu hat der Dichter sich erst um die Jahrhundertwende entschlossen. Am 12. September 1800 schrieb er an Schiller: „. . . meine Helena ist wirklich aufgetreten. Nun zieht mich aber das Schöne in der Lage meiner Heldin so sehr an, daß es mich betrübt, wenn ich es zunächst in eine Fratze verwandeln soll. Wirklich fühle ich nicht geringe Lust, eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen." Und Schillers Trost, „daß durch die Verbindung des Reinen und Abenteuerlichen ein nicht ganz verwerfliches poetisches Ungeheuer entstehen könne", bestätigt sich durch die Erfahrung in kurzem, „indem aus dieser Amalgamation seltsame Erscheinungen, an denen ich selbst einiges Gefallen habe, hervortreten".

Als, wieder ein Vierteljahrhundert später, die Dichtung fertig vorlag, sprach sich ihr Schöpfer über das Verhältnis von Faust zu Helena folgendermaßen aus (Aufsätze zur Literatur, März oder April 1827): „. . . . ein Verhältnis, das in freierer Kunstregion hervortritt und auf höhere Ansichten hindeutet, als jenes frühere, das in dem Wust mißverstandener Wissenschaft, bürgerlicher Beschränktheit, sittlicher Verwirrung, abergläubischen Wahns zugrunde ging, und nur durch einen Hauch von oben, der sich zu dem natürlichen Gefühl des Guten und Rechten gesellte, für die Ewigkeit gerettet werden konnte."

Also wollte Goethe die bürgerliche Gretchentragödie ins Heroische und rein Kunstmäßige steigern. An die Stelle des tragisch-schlichten Liebesverhältnisses in beschränkter bürgerlicher Sphäre sollte in höherem Stil die Tragödie des in „unendlicher Sehnsucht nach der einmal erkannten höchsten Schönheit" strebenden Faust treten. Und daß gerade mit der „Helena" Goethe diese Steigerung mit vollem Gelingen durchgeführt und ein über den ersten Teil der Tragödie hoch erhabenes Werk geschaffen zu haben wähnte, das bezeugen eben zahlreiche seiner Äußerungen.

Gerade der Helena aber steht der naive Leser — das darf man getrost behaupten — am hilflosesten gegenüber. Daß seine Dichtung nicht leicht sei, wußte Goethe wohl, aber „was mich tröstet, ist, daß die Kultur in Deutschland doch jetzt unglaublich hoch steht und man also nicht zu fürchten hat, daß eine solche Produktion lange unverstanden und ohne Wirkung bleiben werde", sagte er zu Eckermann an dem Tage, da das Manuskript an Cotta zum Druck abging (29. Januar 1827). Hat Goethe recht, so wird es nur eines liebevollen Eindringens bedürfen, um die Dichtung in ewiger, klassischer Größe erstehen zu lassen.

Was für eine Ausgestaltung des Themas Goethe vorschwebte, als er an Schiller schrieb, er fühle nicht geringe Lust, eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen, darüber dürfte — trotz des Fragments von 1800 — schwerlich eine bestimmte Vermutung möglich sein. Nur ein ganz Allgemeines läßt sich wohl sagen. Die unendliche Sehnsucht des irdischen Menschen Faust nach einem Idol, sein rasendes Verlangen, die höchste Schönheit, verkörpert in einer längst ins Totenreich gegangenen mythischen Heldenfrau, wesenhaft in seine Arme zu schließen, ist, eigentlich wie symbolisch, im innersten Grunde tragisch. Hier muß der schrankenlos Begehrende ebenso scheitern, wie mit seinen philosophischen Spekulationen und eben erst mit seinen politischen Idealen. Es ist wieder ein echtes und rechtes Faustmotiv.

Jedoch über das Wie seiner Ausgestaltung im Sinne einer „ernsthaften Tragödie" ist Goethe offenbar zu einer wirklichen inneren Klarheit nicht gekommen [1]). Es blieben wohl im Ungewissen schwankende Gestalten. Jedenfalls fehlt jeder Anhalt, daß sie sich zu dauernden Gedanken befestigt hätten, und als der Dichter wirklich zur Ausarbeitung übergeht, sehen wir ihn schon festen Schrittes auf dem Wege, den er schließlich bis zum Ziel geschritten ist: zur „klassisch-romantischen Phantasmagorie", wie er dieses „Zwischenspiel", diese „Episode zu Faust" schließlich bei der Sonderveröffentlichung 1827 treffend genannt hat.

Ein wenig mag man sich wohl im Geiste den Weg rekonstruieren, auf dem die erst gedachte „ernsthafte Tragödie" am Ende zur klassisch-romantischen Phantasmagorie geworden ist. Dem Augen- und Theatermenschen Goethe stellte sich, sowie sein Geist sich mit der dramatischen Ausführung des Motivs beschäftigte, sehr bald in ausgeprägten Bildern der seltsame Kontrast vor das innere Auge, den die beiden verschiedenen Welten, die streng-anmutige Linie der Antike und die bunte krause Pracht des Mittelalters, ergeben mußten. „Faust tritt auf und steht als deutscher Ritter sehr wunderbar gegen die antike Heldengestalt" (Angabe des Inhalts für Dichtung und Wahrheit). Und indem er nun sann, wie er das In-Beziehung-Treten der beiden gegensätzlichen Welten entwickeln sollte, wuchs sich unter dem Eindruck des um ihn tobenden Streites der ästhetisch-literarischen Strömungen, an dem er selbst so lebhaften Anteil nahm, unter dem Einfluß der ästhetisierenden Richtung seiner ruhigen Altersjahre, das ursprünglich tief menschlich-leidenschaftlich gedachte und geschaute Motiv: faustische Sehnsucht nach der höchsten Schönheit, zu dem

[1]) Aus der Bezeichnung des Fragments von 1800 als „Satyrdrama" dürfte man wohl schließen, daß Goethe schon damals etwas in der Anlage Ähnliches wie das Intrigenspiel von 1826 im Sinne hatte, aber freilich nicht in der artistisch spielenden Weise der späteren Ausführung (ganz abgesehen vom „Romantischen"); sonst hätte der Dichter damals nicht von der „ernsthaften Tragödie" sprechen können. Als solche hätte er damals die Helena von 1826 zweifellos nicht gelten lassen. Was man sich unter einem „satyrischen Drama" denken soll, oder was Goethe sich darunter gedacht hat (wenn diese Auffassung richtig wäre, vgl. Traumann im Kommentar II 13 u. 383), ist ganz unklar; was Traumann a. a. O. darüber sagt, sind Verlegenheitsredensarten. Da „Satyrdrama" ein seit alters fester und auch Goethe bekannter Begriff ist, ein „satyrisches Drama" hingegen völlig in der Luft schwebt, so ist es doch wohl angezeigt, anzunehmen, daß Goethe das erstere gemeint hat.

literarischen Problem aus: in den Gestalten Fausts und Helenas Romantik und Klassizismus einander entgegenzuführen und in ihrem Bund und seiner Frucht eine poetische Auseinandersetzung und Ausgleichung der streitenden Richtungen zu allegorisieren. So ist der Dichter auf die schiefe Ebene der antikisierend-allegorisierenden Dichtung geraten, d. h. in das alte Fahrwasser jener künstlichen, schablonenhaften, persönlichen Lebens entbehrenden Mache, die beiseite geschoben und durch eine wirkliche, aus dem pulsierenden Leben der Persönlichkeit geschöpfte Dichtung ersetzt zu haben eben das ungeheure Verdienst der literarischen Revolutionäre des 18. Jahrhunderts, den jungen Goethe an der Spitze, war. Goethe selbst freilich dünkte diese Rückkehr zur Allegorie ein Aufstieg: „So auch werden Sie finden, daß schon immer in diesen früheren Akten das Klassische und Romantische anklingt und zur Sprache gebracht wird, damit es, wie auf einem steigenden Terrain, zur ‚Helena' hinaufgehe, wo beide Dichtungsformen entschieden hervortreten und eine Art von Ausgleich finden," sagte er zu Eckermann am 16. Dezember 1829.

So interessant und reizvoll für den wissenschaftlich Eindringenden, den Literaturgelehrten, ein Werk werden mußte, das so aus dem Grunde einer intensiven ästhetischen Gedankenarbeit emporwuchs, tausenderlei Beziehungen in sich aufnahm und, ausführend oder nur andeutend, zu dramatischen Bildern verarbeitete, eine so dankbare Aufgabe für den Philologen und Ästhetiker sich ergab: so sicher war zugleich das Schicksal der „Helena" besiegelt, aus der Reihe der natürlich gewachsenen, blut- und lebensvollen Menschheitsdichtungen auszuscheiden und zu einem komplizierten Kunstgebilde zu werden, reich an äußerem Glanz, überreich an Gedankeninhalt, aber in seinem Innern ohne einen wirklichen, vollsaftigen Lebenskern. Als Eckermann von der Schwierigkeit der Dichtung, besonders des modernen, romantischen Teiles sprach, antwortete Goethe (25. Januar 1827): „Aber doch ist alles sinnlich und wird, auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen. Und mehr habe ich nicht gewollt. Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der ‚Zauberflöte' und andern Dingen der Fall ist."

Was kann bezeichnender sein als diese Resignation! Und man muß weitergehend sagen: Der höhere Sinn in der Helena ist keins der großen, ewigen Menschheitsprobleme, sondern nicht mehr als eine ästhetische Zeitfrage, verschwindend in der Schau der Jahrhunderte. Denn, wenn es gleich wahr ist, daß in ihrem Kern die Frage, ob klassisch oder romantisch, an letzte

Menschheits-Seelenfragen rührt, so wird man doch schwerlich behaupten können, daß Goethe mit seiner, den äußeren Kompromiß anstrebenden Behandlung der Frage, wie sie in der Helena vorliegt, zu diesen Tiefen hinabgetaucht sei. Man wende nicht ein, daß der Faust, der, von unzähmbarer Sehnsucht nach dem Erhaben-Schönen hingerissen, Helena aus dem Hades zu sich emporzieht, das große Eigenerlebnis des Dichters, seinen Entwicklungsgang vom Jugendstil zum klassischen Stil, vom Urfaust zur Iphigenie spiegele. Nicht auf diese an sich hochinteressante Tatsache, auf das Verhältnis zwischen Schöpfer und Schöpfung, hat es uns hier anzukommen, sondern auf Sinn und Gehalt der fertigen Schöpfung. Als ein objektiv Gegebenes haben wir sie zu betrachten, nicht die Absicht, sondern die Erfüllung. Und da haben wir einfach die Tatsache zu konstatieren, daß die „Helena" von jenem Ringen zwischen Titanismus und antik-stilisierender Bändigung rein nichts enthält. Wurzelt sie auch in jenem Erlebnis, die fertige Dichtung verrät nichts mehr von ihm. Sondern was in ihr entgegengesetzt und verschmolzen wird, das sind die verschiedenen Stoffkreise und Formen der antikisierenden, der sog. klassischen, und der erst in Goethes Mannes- und Greisenalter aufgekommenen romantischen Dichtung. Nicht Urfaust contra Iphigenie, sondern Iphigenie (aber die zur Helena erstarrte Iphigenie!) contra Ofterdingen oder sonst einen romantischen Helden; und auch das nur in gewissen Grenzen! Darüber unten noch etwas mehr.

Vereinigung von Klassisch und Romantisch, Griechisch und Deutsch-mittelalterlich: wie äußert sich das zunächst in der Form?

Die erste Hälfte des Dramas, bis zum Auftreten Fausts, ist streng in den Formen der attischen Tragödie gehalten: iambische Sechsfüßler und lyrische Chorstrophen in verschiedenartigen, nichtgereimten Versarten antiken Charakters [1]). Dazu der bekannte Aufbau: zu Beginn eine Parodos, in der Strophe, Antistrophe und Epodos des Chors durch untereinander fast gleich lange Reden Helenas epirrhematisch getrennt und durch einen Prolog nach Euripideischem Muster und einige die Szene schließende Iamben Helenas umrahmt sind. Es folgen vier regelrechte Stasima des Chors und anschließende Epeisodia. In dem vierten Epeisodion aber, das mit den iambischen Tetrametern, „Ja auf einmal wird es düster", einsetzt, vollzieht sich langsam der Übergang in die „romantische", die Opernform. Anapäste des Chors und Kurzverse ähnlich bewegten Charakters be-

[1]) Vgl. darüber den Anhang F. Bolls in Traumanns Kommentar II 410—413.

gleiten, noch antik, den stattlichen Zug des ritterlichen Fürsten Faust und seines Gefolges. Noch einmal schildern Sechsfüßler des Chors Fausts eigene Erscheinung, dann tritt, indem Faust das Wort ergreift, der iambische Fünffüßler, der englisch-deutsche Blankvers, an die Stelle des Trimeters. Helena läßt erwidernd auch sogleich den nachschleppenden antiken Würdeschweif des sechsten Iambenfußes fallen, und Lynkeus' erstes Lied führt vollends in die „romantische" deutsche Kunstform kurzer gereimter Strophen hinüber. Doch nicht unbetont, unerläutert soll der Übergang erfolgen: Helena erkundigt sich nach dem ihr fremdartig das Ohr berührenden Klang des Reimes, und Faust führt sie in dem anmutig-galanten Reimspiel [1]) in die neue Dichtform ein, die den Rest des Dramas beherrscht, wenn es auch jezuweilen, wo das im Kern beibehaltene antike Gerüst durchschimmert — in einigen Chören, in der Botenszene zwischen Phorkyas und Chor, in den Abschiedsversen der zu Persephoneia zurückkehrenden Helena, in der Exodos des Chors —, sich wieder der antiken Form bedient.

Wenn man, um diesen Gang sich vor Augen zu führen, das Werk überschauend durchblättert und es mit all seinem Reichtum, seiner Fülle von Geist und Erfindung, Anmut und Formenschönheit wieder an sich vorüberziehen läßt, dann fällt es nicht leicht, es auszusprechen, und muß doch der Wahrheit zu Ehren gesagt sein: daß es zunächst einmal im Formellen ein ästhetisches Monstrum ist; eine Unform, ein Unding; eben doch jenes „poetische Ungeheuer", vor dem ein Vierteljahrhundert früher dem Dichter gebangt hatte. In das antike Gefüge, das im ganzen etwa zwei Drittel des Versgebäudes ausmacht, sind die Versformen des modernen Singspiels einfach hineingesetzt. Antik und „Romantisch" ist durcheinandergeschoben; denn von einer organischen Verschmelzung zu einer neuen, beide Pole vereinigenden Form — wie sie etwa die attische Tragödie in ihrer Vereinigung dorischer Chorlyrik und ionischer Rezitation annähernd erreichte — ist doch wohl nichts zu spüren. Es ist ein Stilgemenge wie etwa die menippeische Satire des Altertums mit ihrem Wechsel von Prosa und parodischen Versen. Das Störendste und Stilwidrigste sind dabei — gewiß nicht nur nach meinem Gefühl — die aus vielen vierzeiligen Strophen gebildeten Lieder des Lynkeus und dann die Fausts bei der Befehlsausgabe an die Vasallen und bei der Schilderung des arkadisch freien Glücks, um so mehr als diese — an sich sprachlich so wundervollen — lyrischen Gedichte noch auf Deklamation berechnet sind und zwischen rein deklamatorischen Stücken —

[1]) Vgl. Anhang 3.

Trimetern und Blankversen — stehen. In der Euphorionszene empfinde ich trotz der gehäuften Reime in dem bald Monodischen, bald Strophischen der auf verschiedene Personen verteilten Gesänge einen Charakter, der einer antiken lyrischen Szene nicht allzu fernsteht.

Bei einer wirklich stilgemäßen Aufführung müßte sich diese stilistische Uneinheitlichkeit noch viel mehr dem Gefühl aufdrängen als bei der Lektüre. Das unumwundenste Zugeständnis des tiefen Kontrastes, der zwischen dem antik-tragisch-dramatischen und dem modern-lyrisch-musikalischen Teil klafft, liegt aber eigentlich in dem eigenen Urteil Goethes, als er auf des gehorsamen Eckermann bescheidene Bemerkung, „es werde auf der Bühne einen ungewohnten Eindruck machen, daß ein Stück als Tragödie anfange und als Oper endige", erwidert (25. Januar 1827): „Der erste Teil erfordert die ersten Künstler der Tragödie, sowie nachher im Teile der Oper die Rollen mit den ersten Sängern und Sängerinnen besetzt werden müssen. Die Rolle der Helena kann nicht von einer, sondern sie muß von zwei großen Künstlerinnen gespielt werden; denn es ist ein seltener Fall, daß eine Sängerin zugleich als tragische Künstlerin von hinlänglicher Bedeutung ist."

Was Goethe wollte, der drängende Zeitgedanke einer Verschmelzung des großen dramatischen und des romantisch-musikalischen Stiles mit seinen gesteigerten Ausdrucksmöglichkeiten, das war doch wohl das, was, freilich auf ganz anderm Boden und auf andern Wegen, Richard Wagner, damals ein zwölfjähriger Knabe im unfernen Leipzig, wenige Jahrzehnte später zur Erfüllung gebracht hat; indes der greise Goethe sich auf seltsame Seitenpfade verlief und mit einiger Sehnsucht nach einem Meyerbeer als musikalischem Illustrator seiner Konzeption seitblickte!

Wenden wir vom Formellen unser Augenmerk auf den inneren Aufbau. Zuerst ein Wort von den „Einheiten". Von dem revolutionären Geiste, mit dem der Dichter des Götz alle Gesetze aristotelisch-französischer Poetik über den Haufen geworfen hatte, war er ja seit Jahrzehnten abgekommen. So sehen wir ihn auch bei der Helena sich etwas darauf zugute tun, daß „die Einheit des Orts und der Handlung auch im gewöhnlichen Sinne aufs genaueste beobachtet seien". Aber an derselben Stelle, im Brief an Wilhelm von Humboldt vom 22. Oktober 1826, stehen auch die Worte: „. . . abgeschlossen konnte das Stück nicht werden, als in der Fülle der Zeiten, da es denn jetzt seine volle 3000 Jahre spielt, von Trojas Untergang bis zur Einnahme von Missolunghi. Dies kann man also auch für eine Zeiteinheit nehmen, im höhern Sinn." Es ist derselbe

mangelnde Sinn für die Unterscheidung des Wesentlichen und Weltgeschichtlichen vom Zeitgeschichtlichen, Ephemeren, der sich schon in der Behandlung des Papiergeldmotivs äußerte: Troja und Missolunghi! Wer, der nicht Philhellene alten Stils, Neuhistoriker von Beruf, Byronforscher oder Goethephilologe ist, weiß von der Einnahme von Missolunghi mehr als etwa die nackte Tatsache? Und was ist uns, was ist der Welt und der Weltgeschichte Missolunghi? Goethe aber setzt seinen Fall in Parallele mit der Einnahme von Troja, die durch Homer ein ewiges Leben hat und gleichsam am Anfang aller Weltgeschichte innerhalb unseres Kulturkreises steht! Was dem greisen Goethe wie eine innere Erleuchtung schien, wie eine Erfüllung, die ihm erst den rechten Weg zum Ziel wies, das muß der unvoreingenommene Leser und Kritiker — mag immerhin diese Weisheit nach 100 Jahren kein Kunststück sein — als eine seltsam verstiegene Idee, als die Schrulle erkennen, die den Anlaß zu der abstrusesten Wendung innerhalb der Helenadichtung gegeben hat: der Einführung Byron-Euphorions.

Die Verbindungslinie Troja-Missolunghi als Träger einer höheren Zeiteinheit steht ja im Hintergrunde; sie ist vom Dichter recht eigentlich „hineingeheimnißt", und man darf wohl zweifeln, ob die Fausträtselrater diese harte Nuß geknackt hätten, wenn Goethe nicht zufällig in dem Briefe an W. von Humboldt diesen vertrackten Hintergedanken verraten hätte [1]). Denn, weiß es Gott: was haben Faust und Helena mit der Einnahme von Missolunghi zu schaffen? Im Text fällt auch weder der Name, noch ist überhaupt von einer Belagerung die Rede; nur: „Krieg! Ist das Losungswort", und die Verse

Keine Wälle, keine Mauern,
Jeder nur sich selbst bewußt;
Feste Burg, um auszudauern,
Ist des Mannes ehrne Brust

scheinen sogar gerade den Gedanken an eine Belagerung ausdrücklich abzuweisen. Jedenfalls braucht denjenigen, der die „Helena" nicht als Dokument Goetheschen Erlebnisses, sondern als Werk an sich, so wie es dasteht, betrachtet, das anonym im Hintergrund wirksam gewesene Missolunghi nicht zu bekümmern. Nicht aber kann er an der Hereinziehung Lord Byrons vorübergehen, der zwar auch nicht mit Namen genannt ist, aber durch seine Verquickung mit dem Sprößling Fausts und Helenas auf die Ausgestaltung der ganzen Euphorionszene entscheidend eingewirkt hat.

[1]) Hier darf man doch wohl mit Vischers Chorus mysticus sagen: „Das Allervertrackteste, hier ward es bezweckt."

Nehmen wir zunächst den Gedanken an, daß Faust und Helena, Romantik und Antike, in sinnlich-übersinnlicher Zeugung den spiritualis filius Euphorion, den Genius der reinsten, erhabensten Poesie hervorbringen [1]). Auch daß der Dichter diese Geburt seiner Phantasie alter Übung gemäß nach einem lebenden Modell bildete, konnte der Verlebendigung der allegorischen Handlung nur förderlich sein, wobei die Frage, inwieweit die poetische Idee, Byron als Frucht der Vereinigung klassischer Schönheit und romantischen Geistes erscheinen zu lassen, literarhistorisch annehmbar ist, einstweilen offen bleiben mag. Aber leider hat der greise Dichter, in seinem Drange, dem vielbewunderten jüngeren Kollegen in seinem monumentalen Lebenswerk selber das „Denkmal der Liebe" zu setzen, sich nicht damit begnügt, in Euphorion ein Idealporträt Lord Byrons zu entwerfen, sondern er ist der Versuchung erlegen, gleichsam eine Reihe realistischer Züge in das Porträt einzufügen, die denn den Rahmen völlig gesprengt haben. Nicht nur die wundervolle Nänie, in der ja ganz offenkundig und nach Goethes eigenem Zugeständnis der Chor aus seiner naiven antiken Rolle fällt [2]), nein, wenigstens die Hälfte der ganzen Euphorionszene hat nur einen Sinn in Beziehung auf Byron. Denn was soll es heißen, daß der Genius der Poesie mit den Söhnen des Pelopslandes zusammen ins Feld ziehen will? Da ist er schon nicht mehr das allgemeine Sinnbild der Antike und Romantik vereinigenden edelsten Poesie, sondern Spezialvertreter der philhellenischen Freiheitsdichtung. Doch mag dies hingehen; es kann mit poetischer Spezialisierung auf die patriotische Dichtung als wichtigen Zweig der hohen Poesie zielen. Aber wenn Euphorion, Sorg und Not mit den Kämpfern zu teilen gewillt, persönlich auszieht und durch Tollkühnheit den Tod findet, so ist das kein allgemeingültiges Symbol mehr — es bedeutete ja den Tod der Poesie im Verfolg gewisser politisch-kriegerischer

[1]) „Der Euphorion ist kein menschliches, sondern nur ein allegorisches Wesen. Es ist in ihm die Poesie personifiziert, die an keine Zeit, an keinen Ort und an keine Person gebunden ist. Derselbige Geist, dem es später beliebt, Euphorion zu sein, erscheint jetzt als Knabe Lenker, und er ist darin den Gespenstern ähnlich, die überall gegenwärtig sein und zu jeder Stunde hervortreten können." Goethe zu Eckermann 20. Dezember 1829.

[2]) „Aber haben Sie bemerkt, der Chor fällt bei dem Trauergesang ganz aus der Rolle; er ist früher und durchgehends antik gehalten oder verleugnet doch nie seine Mädchennatur, hier aber wird er mit einemmal ernst und hoch reflektierend und spricht Dinge aus, woran er nie gedacht hat und auch nie hat denken können." Goethe zu Eckermann 5. Juli 1827.

Ereignisse! —, sondern die poetisch-allegorische Darstellung eines einzelnen realen Vorfalls, des Todes Lord Byrons am 19. April 1824 in Missolunghi. Die Erfindung des Euphorionmotivs hat doch (als klarster Exponent der ganzen Helenadichtung) den Sinn, zu sagen: die reinste und edelste Poesie entspringt aus der harmonischen Durchdringung rastlos strebender Genialität, romantisch-faustischen Geistes (man kann auch sagen: des Dionysischen) mit dem reinen, schönen Maß der Antike (dem Apollinischen). Wenn nun die Personifikation dieser genialen, Urkraft und Maß in sich vereinigenden Poesie im griechischen Freiheitskriege fällt — das hat überhaupt keinen Sinn. Euphorion ist eben schon längst nicht mehr allegorischer Vertreter der Poesie überhaupt, sondern eine bestimmte Poetenpersönlichkeit: Lord Byron. Eine völlige Wesensverwandlung hat stattgefunden.

Doch, wie gesagt, nicht erst der Ausklang ist es, der den Rahmen sprengt. Auch schon die gesamte Anlage des Charakterbildes Euphorions ist durch die verhängnisvolle Verschmelzung mit Lord Byron verschoben worden und so ein Gebilde zustande gekommen, das sich mit dem geforderten Charakter des Sohnes Fausts und Helenas durchaus nicht deckt. Denn was Euphorion vor allem andern grundlegend kennzeichnet, ist Maßlosigkeit (auch im Erotischen): ein Zug, der wohl vortrefflich zu Lord Byron, aber nicht zu jenem Ideal einer Genialität und Maß vereinigenden Poesie paßt. Statt ein apollinisierter Faust zu sein, ist Euphorion vielmehr ein nach der Seite des Maßlosen gesteigertes Ebenbild seines Vaters. Von der [illegible] seiner griechischen Mutter hat er nichts.

Daß die Euphorionallegorie eigentlich ins Wesenlose verpufft, wird auch durch den Verlauf der allegorischen Handlung sozusagen zugestanden. Als Helena verschwindet, bleiben ihr Kleid und Schleier in Fausts Armen, lösen sich in Wolken auf, umgeben und tragen ihn über alles Gemeine am Äther hin, so lang er dauern kann [1]). Was das sagen will, ist klar: die antike Schönheit selbst, von Faust auf Zeit heraufbeschworen, kann nicht dauernd auf der Erde weilen, aber ihr Gewand, die Nachwirkung ihres Wesens, verbleibt dem, der sie einmal erlebt hat, als unverlierbarer Besitz. Was aber bedeutet es, daß auch Euphorion, das Sinnbild der Poesie, der greifbaren Frucht aus dem Bündnis germanischen und hellenischen Geistes, sich verflüchtigt? Geht denn auch die Poesie, kaum geboren, zugrunde? Das ist durchaus die Meinung nicht. Wer stirbt, ist, wie dar-

[1]) Die Einleitung des vierten Aktes läßt diesen Gedanken freilich ausdrücklich fallen, s. unten.

gelegt, gar nicht mehr Fausts und Helenas symbolischer Sprößling, sondern nur Lord Byron. Und demgemäß weiß Goethe auch mit den Exuvien Euphorion-Byrons nichts anderes anzufangen, als sie Mephisto-Phorkyas, der sich von seiner tragischen Extratour wieder auf sich selbst besonnen hat, zu überantworten, und dieser widmet sie mit ganz aktuellem Sarkasmus hoffnungsvollen Nachtretern des verewigten Poeten: der Sprung von der erhabenen Allegorie zur Aristophanischen Parabase! Eine Flucht! Der Dichter hätte sie nicht angetreten, wenn er die verfahrene Allegorie ins rechte Stilgeleis zurückzuleiten gewußt hätte.

Daß aber die Euphorionallegorie so nicht nur im Ausgang entgleiste, sondern auch der ganze Charakter Euphorions eine Färbung erhielt, die mit dem innern Sinn der Helenadichtung eigentlich nicht verträglich ist, daran trägt, um dies noch einmal klar zu betonen, die falsche Modellwahl die Schuld. Lord Byron entspricht einmal in keiner Weise den Bedingungen, die nach den Voraussetzungen der Helenadichtung an Wesen und Charakter Euphorions zu stellen waren. Wurden die beiden verschmolzen, so mußte notwendigerweise einer von ihnen an seiner Individualität Schaden leiden zugunsten des Rivalen. Und zum Schaden der inneren Folgerichtigkeit der Dichtung ist Euphorion von Byron aufgesogen worden. Der Wunsch des Dichters, seinen Lieblingsgedanken, die Apotheose Lord Byrons, in die Wirklichkeit umzusetzen, überwog bei ihm alle kritischen Bedenken, die im Sinne seines Werkes sich diesem Plan hätten entgegenstellen müssen, und brachte ihn schließlich auf solche abstruse Einfälle wie den von der höheren Zeiteinheit Troja-Missolunghi, die ihm am Ende gar die verhängnisvolle Hereinziehung des Aktuell-Ephemeren als besonders glückliche Idee, als eine Erleuchtung und höchste Erfüllung der Grundaufgaben seiner Dichtung erscheinen ließen [1]). Lord Byron interessierte

[1]) Vgl. o. S. 22 die Briefstelle an W. v. Humboldt, dazu die Äußerung gegen Eckermann vom 5. Juli 1827: „Ich hatte den Schluß früher ganz anders im Sinn, ich hatte ihn mir auf verschiedene Weise ausgebildet, und einmal auch recht gut; aber ich will es euch nicht verraten. Dann brachte mir die Zeit dieses mit Lord Byron und Missolunghi, und ich ließ gern alles übrige fahren." Eine merkwürdige Entfremdung von dem Grundplan der eigenen Dichtung zeigen die voraufgehenden Worte: „Ich konnte als Repräsentant der neuesten poetischen Zeit niemanden gebrauchen als ihn, der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann, Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst. Einen solchen mußte ich haben. Auch paßte er übrigens ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner kriegerischen Tendenz, woran er in Missolunghi zugrunde ging."

ihn damals eben mehr und stand seinem Herzen näher als der Geist und Plan der Faustdichtung. Und war die „Helena" schon vorher, vor allem seit der Wendung ins Romantische und Allegorische, eine schwere Kost, so hat sie nunmehr durch die Einarbeitung des Aktuellen, dem Geist des Werkes geradezu Widersprechenden, vollends den Boden des Ewig-Gültigen und Allgemeinverständlichen, auf dem allein Dichtung im höhern Sinne gedeihen kann, endgültig verlassen. An diesem Punkte muß jeder Leser, der nicht zum Zweck philologischer Studien, sondern des künstlerischen Genusses halber sich mit dem Werk befaßt und bis hierher standgehalten hat, rettungslos abfallen. Damit aber ist dem Werk das Urteil gesprochen: ein schwer zugängliches, hochinteressantes Studienobjekt für Philologen, kein Kunstwerk von allgemeingültigem Werte und für die Ewigkeit! [1])

Der Plan einer ernsthaften Tragödie „Helena", wie er in ersten schwankenden Umrissen 1800 in Goethe aufgetaucht war, hatte sich, wie wir sahen, bis zur Zeit der wirklichen Ausführung in das Projekt der symbolisierenden „klassisch-romantischen Phantasmagorie" umgestaltet. Immerhin blieb die erhabene Form der antiken Tragödie für die größere Hälfte der Dichtung gewahrt, und auch wo die gereimten „romantischen" Strophen des opernartigen Teils den breiten, schweren Fluß der Trimeter, der „ernsten, langgeschwänzten Zeilen", ablösen, hält die Dichtung, trotz gelegentlicher Abschweifungen ins Schalkhaft-Anmutige oder Idyllische, doch den Ton und Stil einer gewissen ernsthaften Strenge, eines künstlerisch gedämpften, ernsten Pathos fest; nichts Leichtgeschürztes, Spielerisches, Lustspielhaftes. Man kann nicht umhin, einen dementsprechend ernsten und erhabenen Inhalt dieser strengen Form zu erwarten, und wie wohlberechtigt diese so begründete Erwartung ist, das bestätigen — um von dem ernstgemeinten Grundcharakter der Dichtung: anfänglich „ernsthafte Tragödie", später symbolische Ausgleichung der klassischen und romantischen Richtung, hier abzusehen — einige programmatische Auslassungen der Paralipomena über den Charakter der Handlung. Die dämonischen Sibyllen der Bergklüfte Thessaliens, heißt es im „ersten Ent-

[1]) Ich hatte anfänglich die Euphorion-Byron-Episode nur ganz kurz besprochen, weil ich glaubte, daß über den destruktiven Charakter dieser Partie für das Ganze der Dichtung nur eine Meinung möglich sei. Erst als ich mich überzeugen mußte, daß die communis opinio der Fausterklärung auch hier (wie überall) einfach Goethes eigene Urteile übernimmt und allen, die von ihrem Urteil Gebrauch machen, Gefühl- und Verständnislosigkeit vorwirft, habe ich die obigen ausführlichen Begründungen eingefügt.

wurf zur Ankündigung" (10. Juni 1826), vermittelten es durch merkwürdige Verhandlungen zuletzt dahin, „daß Persephone der Helena erlaubte, wieder in die Wirklichkeit zu treten, mit dem Beding, daß sie sich nirgends als auf dem eigentlichen Boden von Sparta des Lebens wieder erfreuen solle; nicht weniger, mit fernerer Bedingung, daß alles übrige, sowie das Gewinnen ihrer Liebe, mit menschlichen Dingen zugehen müsse; mit phantastischen Einleitungen solle es so streng nicht genommen werden". Auch nach dem zweiten Entwurf zur Ankündigung vom 17. Dezember 1826 soll es „dem neuen Werber überlassen bleiben, inwiefern er auf ihren beweglichen Geist und empfänglichen Sinn einwirken und sich ihre Gunst erwerben könne". Auf dieses Wie als wesentliches Moment der Dichtung lenkt Goethe selbst die Aufmerksamkeit des Lesers, wenn er in der Skizze „Helena, Zwischenspiel zu Faust" in „Kunst und Altertum" die Art und Weise zu beobachten bittet, „wie Faust es unternehmen dürfe, sich um die Gunst der weltberühmten königlichen Schönheit zu bewerben". Wir dürfen also nach der Ankündigung, mit der der Dichter das schon vollendete Werk begleitet, auf ein Duell zwischen Geist und Leidenschaft auf der einen, der ruhigen Schönheit auf der andern Seite, in welchem dem Geist der Sieg bleibt, gefaßt sein. Wiederum ist, hinauswachsend über das rohe Motiv des Volksbuches und Puppenspiels, in dem Mephistos Künste einfach dem lüsternen Faust den schönen Teufelsbraten in die Arme legen, der Vorwurf groß und tief erfaßt: über drei Jahrtausende zurückgreifend in eine ganz fremde Welt das Herz der erhabensten, majestätischsten Schönheit aller Zeiten zu gewinnen, ohne magische Hilfsmittel, auf ganz menschlichem Wege, nur durch die Kraft und Leidenschaft der eigenen Persönlichkeit, das ist wohl eine Faustischen Begehrens und Faustischer Größe würdige Aufgabe. Aber wiederum ist die Ausführung ganz andere Wege gegangen, als der eben gekennzeichnete Entwurf, die gewählte erhabene Form und selbst noch die dem fertigen Werk mitgegebene Ankündigung erwarten ließen. Es geht durchaus nicht auf menschlichem Wege und auf natürliche Weise zu; auch bleibt es nicht bei phantastischen Einleitungen, mit denen es „nicht so streng genommen werden sollte", sondern das Phantastische, das keineswegs Menschlich-Natürliche, der Mephistophelische Hokuspokus trägt und durchdringt die ganze Handlung; sie ist nicht wie der Faust I eine von Grund aus umgestaltende, zugleich realisierende und idealisierende Vertiefung und Veredlung des volkstümlichen Rohstoffes, sondern am Ende nur eine geistvolle und vornehme Stilisierung des derben, grob zufassenden Volksbuchmotivs. Nicht die große und glänzende

Persönlichkeit Fausts, die unwiderstehliche Zugkraft der „sehnsüchtigsten Gewalt" gewinnt das bewegliche Herz der Königin, sondern ein schlaues Ränkespiel Mephistos, der, als Phorkyas vermummt, durch betrügliche Reden und verdächtige Zurüstungen seiner dienstbaren Koboldschar der Königin und dem Chor vorzuspiegeln weiß, daß der eben heimkehrende Menelas sie zu töten entschlossen sei, und sie daraufhin leicht genug überredet, sich in den Schutz Faustens und seiner reisigen Schar, die in der Nähe Spartas ihre Germanenburg getürmt haben, zu begeben. Hinter der strengen Tragödienform birgt sich also ein Intrigenspiel echt menandrisch-plautinischer (meinetwegen allenfalls späteuripideischer) Prägung; Helena wird nicht durch die menschliche Wirkung einer leidenschaftlich-glänzenden Persönlichkeit gewonnen — wie Faust Gretchens Liebe gewinnt und gewinnen würde auch ohne Mephistos Geschenke —, sondern sie wird schamlos überlistet, in eine Zwangslage gebracht und durch Dankbarkeit für ihr vermeintlich gerettetes Leben so verpflichtet und gefesselt, daß sie die Schuld nicht wohl anders als mit Hingabe ihrer selbst lösen kann: was ihr ja, ihrem überlieferten und von Goethe durchaus nicht veredelten Charakter gemäß, auch nicht schwer fällt. Das spricht der Chor ganz offen aus:

Wer verdächt es unsrer Fürstin,
Gönnet sie dem Herrn der Burg
Freundliches Erzeigen?
Denn gesteht, sämtliche sind wir
Ja Gefangene, wie schon öfter,
Seit dem schmählichen Untergang
Ilios' und der ängstlich-
Labyrinthischen Kummerfahrt.
Fraun, gewöhnt an Männerliebe,
Wählerinnen sind sie nicht,
Aber Kennerinnen.
Und wie goldlockigen Hirten,
Vielleicht schwarzborstigen Faunen,
Wie es bringt die Gelegenheit,
Über die schwellenden Glieder
Voll erteilen sie gleiches Recht.

Und Faust und Helena bleiben mit ihrem Tun nicht hinter den Worten des Chors zurück. Vor aller Augen sitzen sie aneinander gelehnt

Schulter an Schulter, Knie an Knie,
Hand in Hand wiegen sie sich
Über des Throns
Aufgepolsterter Herrlichkeit.

Nicht versagt sich die Majestät
Heimlicher Freuden
Vor den Augen des Volkes
Übermütiges Offenbarsein [1]).

Welches ist nun das Mittel, durch das Faust, der mittelalterlich-ritterliche Fürst, das Herz der schon in seiner Gewalt befindlichen griechischen Heldenfrau gewinnt? Schmeichelei und Galanterie bis zum äußersten getrieben, Galanterie in einem Stil, der weder antik noch mittelalterlich-ritterlich, sondern vielmehr den Sitten des amoureusen 18. Jahrhunderts gemäß ist [2]). Der deutsche Ritter Faust gewinnt die griechische Heroine Helena durch französische Rokokogalanterie. Den letzten Widerstand, der sich etwa noch regen möchte, besiegt Phorkyas-Mephisto durch eine neue Vorspiegelung, den erdichteten Anzug des Menelas, der mit Volkeswogen zu furchtbarer Rache herannahe. So kann Faust im Lichte des Helden und mannhaften Beschützers der Schönheit strahlen:

Nur der verdient die Gunst der Frauen,
Der kräftigst sie zu schützen weiß.

Und in der Verteilung der peloponnesischen Lande an seine Vasallenherzoge, alle unterstellt der Königin Spartas, erscheint er als mächtiger und kluger Herrscher und Heerkönig. So gleitet die Handlung mit den berückend schönen Versen, in denen Faust das idyllische Leben Arkadiens schildert, zu dem rein modern-allegorischen Schlußteil — Byron-Euphorion — hinüber, in dem, wie oben gezeigt, der Sinn des Faust-Helena-Verhältnisses, statt seine Erfüllung zu finden, durch die willkürliche Einführung der Byronapotheose erst umgebogen und schließlich vernichtet und aufgehoben wird.

Wenn man sonach dem bezwingenden Eindruck des über alle Maßen herrlichen poetischen Gewandes sich entzieht und einfach nach Kern und Gehalt der Handlung fragt, so bleibt es dabei: ein galantes Intrigenminnespiel, durch die tragische Aufmachung wohl an die Intrigendramen des späten, der Menandrischen Komödie vorarbeitenden Euripides erinnernd, aber in seinem wahren, sich schließlich offenbarenden Wesen doch ganz untragisch. Was als tragisches Motiv erscheint: der drohende Opfertod Helenas, der Anmarsch des Menelas und seine Abwehr, das erweist sich am Ende — nachdem es auch vorher

---

[1]) Vgl. Anhang 4.

[2]) Man lese, was Gundolf, Goethe S. 68ff., über den Unterschied zwischen galanter Rokokopoesie und der in Leipzig werdenden echten Goethe-Liebesdichtung schreibt, und frage sich dann, welcher von beiden Kategorien das Helenaidyll näher steht.

schon kaum ein Leser wirklich tragisch genommen hat — als eitel Schall und Rauch, als bloßes teuflisches Blendwerk, wenn Phorkyas vom Kothurn steigt und sich als Mephisto zu erkennen gibt, so daß man erfährt, daß Menelas und die ganze von seiner Seite drohende Gefahr nicht einmal die imaginäre Realität Helenas und ihres Chors, der Mannen Fausts und der ganzen Szenerie besaßen, sondern reine Lüge des Teufels waren, Blendwerk im Blendwerk, bestimmt, Helena als willenlose Beute Faust in die Arme zu legen.

Aber auch Helenas Verschwinden ist eigentlich untragisch, weil unmotiviert. Denn da Euphorions Tod, wie oben gezeigt, aus dem Rahmen der Handlung herausfällt, so kann er nicht in ihr Helenas Tod begründen. Innerhalb der realen Handlung überhaupt nicht: da kann kein Mensch begreifen, weshalb gerade jetzt Helena zu Persephoneia zurückkehrt und nicht eher oder später; ihr Verschwinden in diesem Augenblick ist ganz willkürlich. Sie geht, weil der Dichter, nachdem er durch das Byronabenteuer die Grundlagen seiner ganzen Dichtung zerstört hat, sie nicht weiter brauchen kann. Aber auch wer im Besitz des Schlüssels zu der Allegorie ist, muß sich mit dem allgemeinen Gedanken begnügen, daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint, daß die Schönheit auf Erden keine bleibende Statt habe. Warum sie jetzt hingeht, diese Frage bleibt auch in der allegorischen Sphäre offen. Wäre Helena hingegangen, nachdem sie Euphorion geboren, dann hätte man sagen können, sie geht, weil die Schönheit ihren Zweck erfüllt hat, dem Genie als Gefäß zur Erzeugung der Poesie zu dienen. Wenn aber nach Euphorions Verschwinden auf seinen Ruf auch seine Mutter, die Schönheit, von der Erde scheidet und damit auch die Möglichkeit zu neuen Geburten von ihr verschwindet, so bedeutet das eigentlich ein Mißlingen des ganzen idealen Unternehmens: was doch keineswegs die Absicht ist. So völlig hat die unselige Byronapotheose den ganzen Plan über den Haufen geworfen und in Willkür und Widerspruch aufgelöst.

Aber lassen wir noch einmal den inneren Sinn des Geschehens beiseite und halten uns an die reale Handlung. Sie erwies sich uns als ein nur scheinbar tragisches, in Wahrheit eher lustspielhaft zu nennendes Intrigenspiel. Und blicken wir auf die es bewegenden Kräfte, so gewahren wir nur eine aktiv am Werke: Mephistopheles-Phorkyas als Knüpfer und überlegenen Führer der Fäden, das Ganze beherrschend und seine Allmacht nach alter Gewohnheit gelegentlich roh und zynisch zur Geltung bringend, ein so echter Teufel wie nur je. Aber Faust, der ewig unersättlich drängende Liebesheld, dessen angesichts des Helenaphantoms zum Wahnsinn gesteigertes Ver-

langen den widerstrebenden Teufel in dieses Abenteuer getrieben hat, das seinem Wesen so wenig gemäß war, daß er Faust nur die Wege weisen konnte und in der thessalischen Zaubernacht selbst nur eine ziemlich klägliche Rolle spielte: — dieser Faust ist plötzlich nicht mehr als ein glänzender Statist in den Händen des höllischen Genossen; nichts von großartig-leidenschaftlichem, aktivem, faustischem Geiste! Aber nicht er allein ermangelt eines wirklichen, intensiven Seelenlebens. In der ganzen Dichtung hat das unselige Antikisieren, Stilisieren, Allegorisieren die gleiche verhängnisvolle, entnervende, das Lebensblut aussaugende Wirkung geübt. Nur zuweilen wird die kalte Schönheit, der konventionelle, gemessen galante, pseudoantike Rokokoton vom Feuer lebendigen Gefühls, von Äußerungen echten Charakters durchblitzt. Wie Fausts Charakter sich in der ganzen Helenadichtung nirgends entfaltet noch entfalten kann, da er ja nichts zu tun noch zu lassen hat, als nach Mephistos Anordnungen seine Rolle zu spielen, den feurig-galanten, ritterlich-pastoralen Rokokoliebhaber angemessen darzustellen und schließlich den ängstlich besorgten Papa des ausgelassenen und überkühnen Sprößlings Lord Byron-Euphorion, wie nirgends — außer etwa in der kurzen Distichomythie „Ich fühle mich so fern und doch so nah" — etwas von jener „sehnsüchtigsten Gewalt" sich spüren läßt, kraft deren Faust die einzigste Gestalt ins Leben zog und nun, Mensch gegen Mensch, ihr Herz bezwingen sollte, so bleibt auch Helena durchaus ein bläßliches, seelenloses Phantom, ohne Blut, Leben und Charakter. Wo wäre etwas von jenem dämonischen, mehr als menschlichen Reiz, der sie, „ein zehenjährig schlankes Reh", schon zum Zankapfel der Halbgötter werden und später einen Weltbrand um sie auflodern ließ? Wahr ist es ja, daß sie auch in der antiken Dichtung, wo sie persönlich auftritt, in Ilias wie Odyssee und dann bei Euripides, eine einigermaßen passive Rolle spielt und die Last ihrer Schönheit, demütig und reuevoll oder auch kokett und herausfordernd, wie eine auf sie gelegte unselige Schicksalsbürde trägt. Aber in Goethes Behandlung ist sie fast noch gründlicher der Persönlichkeit entkleidet; so wortreich sie sich exponiert, es mag kein festgefügtes Charakterbild auftauchen, und selbst die Herrscherinnenwürde, die sie teils dem Chor, teils der dreisten Schaffnerin Phorkyas-Mephisto gegenüber behaupten möchte, läßt sich nicht recht aufrecht erhalten; der devote Kammerzofenchor kennt als Kollektivconfidente gar zu wohl ihre schwachen Seiten und ist auf solche Weise bei aller Ergebenheit der Herrin ein wenig über den Kopf gewachsen, und gar die feste und tugendsichere Haushalterin Phorkyas läßt sich — trotz etlicher Ergebenheitsbe-

teuerungen — noch weniger den Mund verbieten, sagt der Königin ohne Rücksicht und Scham die ungezogensten Wahrheiten, schraubt sie bei jeder Gelegenheit mit Erinnerungen an ihre allzu bewegte Vergangenheit und stolpert als ein Faktotum, das sich alles erlauben darf, schließlich sogar in die beginnende Schäferstunde Faustens und Helenas mit frechen Redensarten hinein:

Buchstabiert in Liebesfibeln,
Tändelnd grübelt nur am Liebeln,
Müßig liebelt fort im Grübeln,
Doch dazu ist keine Zeit.

So kann der Eindruck der Würde und Majestät niemals überzeugend aufkommen, und wenn beim Anblick der gräßlichen Phorkyas am Herd des Hauses, auf die Ankündigung des nahen Opfertodes die Königin mehr Haltung zu bewahren weiß als der vorschnell törichte, charakterlose Chor:

Der Tochter Zeus geziemet nicht gemeine Furcht,
Und flüchtig leise Schreckenshand berührt sie nicht,

so fällt sie dafür als echte Rokokodame in Ohnmacht, als sie von Phorkyas an die dunklen, mystischen Momente ihres Daseins, ihre Doppelexistenz in Ilios und Ägypten und ihre traumhafte Gemeinschaft mit Achilleus auf Leukas, Idol mit Idol, erinnert wird — übrigens ein echt romantisches Motiv, das Goethe wohl eindringlicher zu behandeln vorhatte, als es dann geschehen ist [1]), da es denn, so episodenhaft es ist, doch höchst fremdartig und anachronistisch, stilistisch herausfallend, in der ganz klassisch antik geformten Umgebung steht.

Durch die Passivität, mit der sie ohne eine Äußerung eigenen sittlichen Willens oder auch nur selbst wählender Leidenschaft widerstandslos von Hand zu Hand geht, jetzt abermals wieder um des lieben Lebens willen recht unheroisch sich einem neuen Bewerber preisgebend mit der einzigen Frage „wie sieht er aus?", noch mehr aber durch die Art, wie dieser neue Bewerber sich um sie bemüht: nicht mit dem Ausdruck wahrer Leidenschaft, sondern mit verschwenderischen Gaben und noch verschwenderischeren, dabei im Tone höfisch gemessen, nicht gefühlt klingenden Komplimenten: so durch eigenes Wesen wie durch die Art, wie die Männerwelt mit ihr verkehrt, erweist sich Helena nicht als antike „Heldenfrau" im wahren Wortsinne; sie ist trotz ihrer wundervollen Trimeter nicht mehr Heroine als irgendeine Schauspielerin, die im Gewand der

[1]) Paralipomena **130:** „Übergang ins magische, Unheimliches, Ring. Versuch, Chor fühlt mit" [Am Rande: „Gefühl des Orkus, Chor fühlts mit"].

Medea oder Iphigenie auf die Bühne tritt; ihrem Wesen nach ist sie die große Kurtisane, die fürstliche Mätresse des 18. Jahrhunderts [1]).

Diesen Eindruck zu erwecken ist noch eine andere Gestalt des Dramas geeignet. Zu den allzu üppigen, die Majestät der Königin herabdrückenden Domestiken gehört nämlich auch der Turmwächter Lynkeus, der, nachdem er über dem unverhofften Anblick der Schönheit Helenas geblendet seine Wächterpflicht versäumt hat, durch dreiste Schmeicheleien den Kopf aus der Schlinge zu ziehen weiß. Die berühmten Strophen:

Laß mich knien, laß mich schauen,
Laß mich sterben, laß mich leben,
Denn schon bin ich hingegeben
Dieser gottgegebnen Frauen usw.,

so schön sie sind, bleiben doch eine unerhörte und unerträgliche Keckheit im Munde des Knechts gegenüber der Königin in Anwesenheit des fürstlichen Liebhabers, wie auch nach erfolgter Begnadigung seine aufdringliche Rückkehr mit den Geschenken und sein dreistes Schlußwort:

Schwach ist, was der Herr befiehlt,
Tuts der Diener, es ist gespielt:
Herrscht doch über Gut und Blut
Dieser Schönheit Übermut.
Schon das ganze Heer ist zahm,
Alle Schwerter stumpf und lahm,
Vor der herrlichen Gestalt
Selbst die Sonne matt und kalt,
Vor dem Reichtum des Gesichts
Alles leer und alles nichts

ihm weder zu den Zeiten des Völkerfürsten Agamemnon noch in den Jahrhunderten des Minnesanges oder Maximilians oder des fünfzehnten oder sechzehnten Ludwig ungestraft hingegangen wäre. Faust wird so in die wenig rühmliche Rolle einer Rivalität mit einem seiner Diener gedrängt; das Ganze wird zugleich immer lebensferner, wird mehr und mehr ins Roman-

[1]) Mit besonderer Freude werde ich durch Traumann II 217 daran erinnert, daß Wilamowitz in der Einleitung zu den Troerinnen des Euripides von Goethes Helena bemerkt hat (S. 20), sie sei die „mythologische Frau, die der Klassizismus im Homer fand, die aber in Wahrheit mehr von Manon Lescaut hat". Traumann selbst S. 238 findet hingegen, daß der Dichter seiner Helena von vornherein einen gemütvollen deutschen Zug gegeben habe, der dem geistigen Wesen des Germanen entgegendränge. So verschieden sind die Begriffe vom Wesen des Germanen und der deutschen Frau insbesondere: „Deutsche Frauen, deutsche Treue!"

tisch-Märchenhafte, ganz Unwirkliche, ins marionettenhafte Spiel hinüberstilisiert.

Wenn man da an Adelheid, Weislingen und Franz denkt! Wie ist da dieses selbe Verhältnis wahrhaft menschlich, leibhaft, groß und tragisch gefaßt und gestaltet!

Die Rolle des Lynkeus in der Helenadichtung soll wohl zweierlei Zwecken dienen; einmal soll er die Folie für die gesteigerte Galanterie Faustens bilden, mittels deren dieser Helenas Herz zu gewinnen trachtet [1]), und zweitens dient er der Exponierung der Schönheit Helenas. Auf das Glaubhaft- und Anschaulichmachen dieser Schönheit hat der Dichter besonders viel Mühe verwandt. Der Chor redet unaufhörlich von ihr, auch Helena selbst, über die verhängnisvolle Gabe sich beklagend, und sogar Phorkyas-Mephisto muß widerwillig einige Komplimente vorbringen, zumal nachdem sie durch ihr freches und taktloses Wühlen in der mystischen Vergangenheit die Nerven der Heroine so gereizt hat, daß sie in Ohnmacht fiel. Zu dieser überzeugenden Herausarbeitung der Schönheit Helenas soll die Lynkeusepisode nun das Haupt- und Kernstück liefern. Es wäre schon an sich mit Gewißheit anzunehmen und ist nach dem direkten Zitat im ersten Akt sicher, daß Goethe, der diese ganze Dichtung doch mit hellster künstlerischer Bewußtheit erfunden und geformt hat, bei der dichterischen Darstellung der Schönheit Helenas das berühmte homerische Muster im dritten Buche der Ilias vor Augen gehabt hat, wo die trojanischen Graubärte selbst eingestehen müssen, daß es nicht verwunderlich sei, wenn um ein solches Weib Troer und Achäer lange Zeit Not und Mühsal duldeten, und daß er sich auch der feinen Bemerkungen Lessings darüber im Laokoon erinnerte, den er so wohl kannte und schätzte. Die ganze Behandlung ist mit offenbarem Bewußtsein nach dem Lessingschen Rezept, nicht die Schönheit selbst, sondern ihre Wirkung darzustellen sei Sache des Dichters, gestaltet: geradezu ängstlich ist jedes Wort der Schilderung dieser Schönheit selbst vermieden — die kritischen Äußerungen von Rittern und Damen angesichts der Erscheinung des Helenagespenstes im ersten Akt stehen ja auf einem andern Blatt, sind dort auch ganz natürlich von der Situation eingegeben —, und um so sorgfältiger und geschäftiger ist die Darstellung der Wirkung dieser Schönheit herausgearbeitet. Darum muß der Chor der Hofdamen und Kammerzofen, darum muß Phorkyas selbst sich immer wieder in Äußerungen des Entzückens ergehen, aus keinem andern Grunde ist der Exponierung des Vorlebens der Heldin, aller der von ihrer

[1]) Vgl. Anhang 5.

Schönheit angerichteten Verwicklungen, Abenteuer und Greuel, ein so gar breiter Raum gewährt und dieses Thema unter übermäßiger Retardierung der Haupthandlung [1]) so dreist und unzart von der Phorkyas ausgeschlachtet, und der höchste Trumpf in dieser Darstellung der Schönheit durch ihre Wirkung wird nun mit der Lynkeusszene ausgespielt, indem das bloße Erscheinen der schönen Helena die strenge militärische Zucht und Hausordnung in Faustens Germanenburg auf den Kopf stellt und den Turmwächter so behext, daß er sich gegen das ABC seiner Dienstvorschrift vergeht und — Verzeihung für sein todeswürdiges Wachtvergehen erhält, da jedermann die force majeure in diesem Falle anerkennt. Das ist die hyperbolische Überbietung der homerischen Szene! Nicht nur, daß Heroen um den Besitz dieser Schönheit Wohl und Wehe ihrer Völker in die Wagschale werfen und selbst Greise mit abgestumpften Sinnen das begreiflich finden, auch ein armer Teufel von Turmwächter setzt Kopf und Kragen daran, um knien und schauen zu dürfen, und der gleich ihm gottbetörte Herr schenkt ihm auf die Fürbitte der Schönen das verwirkte Leben. Das antike Motiv ist ins Schwärmerisch-Romantische (in der Ausführung wiederum ins Galante) übersetzt, aus der Heroenregion niedergezogen und doch zugleich inhaltlich mächtig gesteigert.

Aber, fragt man sich, ist da des Guten nicht schon zuviel geschehen? Streift diese Hyperbel nicht schon hart ans Burleske? — Die Antwort mag offen bleiben, da die Entscheidung im subjektiven Empfinden liegt. Aber damit glaube ich jedenfalls der Zustimmung des allgemeinen Empfindens sicher zu sein, wenn ich behaupte, daß trotz aller dieser Bemühungen eine wirkliche Überzeugung, ein starker, lebendiger, anschaulicher Eindruck dieser Schönheit in dem Leser nicht erzeugt wird. Man wende nicht ein, daß Goethe nicht für den Leser, sondern für das Bühnenbild und den Zuschauer gearbeitet habe: für diesen, dem Fleisch und Blut (im günstigen Falle) überzeugend vor Augen standen, waren jene Exponierungskünste so wenig nötig, wie Giorgiones Venus eines Kommentars bedarf. Und nun erinnere man sich, wie etwa der dämonische Reiz Adelheids von Walldorf, die süße, hingebende Anmut Gretchens und Klärchens mit unmittelbarer Gewalt die Phantasie ergreifen und erschüttern — um nur bei Goethe zu bleiben und nicht erst in das überreiche Arsenal der Liebesdichtung aller Zeiten zu greifen. Weckt die Helena des dritten Aktes des Faust II im Leser jene verzehrende Sehnsucht, der Faust im ersten und zweiten Akt einen so überschwenglichen Ausdruck gegeben

[1]) Vgl. Anhang 6.

hat? Die Temperatur bleibt höfisch-kühl, und so auch das Gefühl des Lesers. Und dabei hat sich Goethe bei der Schilderung jener andern Schönen, der Adelheid usw., lange nicht so sorglich an die Lessingschen Vorschriften gehalten. Aber die quellende Gestaltung des Erlebnisses ist eben ein stärkerer künstlerischer Faktor als die kunstvollste Konstruktion nach den schönsten ästhetischen Gesetzen:

Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen.
Wenns euch nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt

hatte der junge Goethe gerufen; und damit ist das Geheimnis des Mangels einer starken Gefühlswirkung der Helenadichtung des alten Goethe, vor allem der Eindruckslosigkeit ihrer Heldin, eigentlich schon gelüftet.

Der einzige wirkliche Charakter in der Helenadichtung ist die Phorkyas. Es ist der alte Mephistopheles. Er hat die ganze Gelegenheit eingefädelt und befördert Fausts Wünsche in jeder Weise, läßt aber auch keinen Anlaß zu hämischen Bemerkungen unbenutzt, zunächst gegenüber Helena, dann auch in der Liebesszene zwischen Faust und Helena; ganz so wie dereinst in den Gretchenszenen Aber in der Folge hält auch die Phorkyas nicht Stich. Sie wird zur aufrichtig ergebenen Vertrauten des Liebespaares, nicht die leiseste Spur der teuflischen Bosheit, des alten ironischen Tones ist geblieben, und der Bericht über die wunderbare Geburt Euphorions, die Schlußmahnung an Faust, das Gewand der verschwundenen Helena festzuhalten, atmen reinstes tragisches Pathos. Im nächsten Augenblick freilich nimmt Mephistopheles in der parabasenartigen Apostrophe an die Zuschauer seinen wahren Charakter wieder an. Daß Goethe die erwähnten beiden pathetischen Stücke von mephistophelischem Sarkasmus freihielt, ist wohl recht begreiflich: in der ganz nach antikem Muster gebauten Botenszene, in jener Mahnung, wo der Dichter für einen Augenblick den symbolischen Schleier lüftet und mit deutlicheren Worten ein wenig von dem innern Sinn des Spiels verrät, wäre ein solcher Sarkasmus höchst stilwidrig gewesen; Goethe ist nicht Heine. Daß er aber diese notwendig rein tragisch stilisierten Stücke dem antitragischen Geist der hämischen Verneinung in den Mund legt (statt etwa Panthalis) [1]), indem dessen feststehender Charakter einfach zeitweilig suspendiert wird, das ist unter allen Umständen ein schwerer Verstoß gegen ein poetisch-dramatur-

[1]) Ursprünglich hatte der Chor darüber berichten, die Phorkyas vorher ironisch „interloquieren" sollen, s. Paralipomena Nr. 166ff. und Erich Schmidt und Traumann z. St.

gisches Grundgesetz: das der Folgerichtigkeit in der Charakterzeichnung; ein Fehler, der durch Verlegenheitsentschuldigungen wie die, daß auch Mephisto gleich Faust in ein höheres Bereich erhoben, die schwarze Magie des höllischen Geistes dem lichten Zauber der griechischen Schönheit unterlegen sei (Traumann II 245), nicht aus der Welt geschafft wird. Wie der Teufel aus Nordland auf die antike Schönheit reagiert, haben wir früher gehört:

Das wär sie denn! Vor dieser hätt ich Ruh;
Hübsch ist sie wohl, doch sagt sie mir nicht zu.

Und in der klassischen Walpurgisnacht ist das interessante und reizvolle Thema, wie die Rückseiten der beiden Welten, Mittelalter und Antike, sich zueinander verhalten, mit vielem Humor behandelt [1]). Wer glaubt, daß Mephistopheles durch das Erlebnis der antiken Schönheit innerlich umgewandelt und bekehrt werden könne, der verwechselt ihn mit Faust — was ein Fausterklärer eigentlich wohl nicht sollte. Nein, sondern die Wahrheit ist, daß Goethen, als er die Helena dichtete, die Stilfragen so im Vordergrunde des Interesses standen, daß ihm daneben selbst solche kardinalen Forderungen wie die der folgerichtigen Charakterzeichnung als unerheblich erschienen — falls er überhaupt in seiner Konzentration auf das Stilproblem den Verstoß gegen jenes Grundgesetz bemerkt hat.

Diese Konzentration und eine aus ihr folgende völlige Ignorierung oder Beiseitesetzung der Forderungen, die sich aus der Grundanlage der Faustdichtung für ihren Dichter und Fortsetzer ergaben, scheint mir auch der einzige Erklärungs- (nicht Rechtfertigungs-) Grund für eine andere noch viel tiefer greifende Inkonsequenz, neben der jenes zeitweilige Verlassen der Folgerichtigkeit in der Charakterzeichnung Mephistos geringfügig ist: ich meine die Tatsache, daß durch die Helenaepisode, so wie sie Goethe ausgestaltet hat, eigentlich die grundlegende Bedingung des Paktes mit dem Teufel erfüllt wird, daß Faust zugrunde gehen solle, wenn er zum Augenblicke sage, „verweile doch, du bist so schön" [2]). Das tut Faust in der „Helena" (wenn er auch die Worte nicht braucht), und doch erinnert sich der Teufel seines vertragsmäßigen Rechtes weder, da Faust befriedigt im Vollgenuß der Schönheit schwelgt, noch da er als völlig saturierter Familienvater und gar nicht mehr Strebender bereits

[1]) Daß diese Partien des ersten und zweiten Akts später entstanden sind als die Helena, tut für unsere Betrachtung gar nichts zur Sache.

[2]) „Faust macht im Anfang dem Teufel eine Bedingung, woraus alles folgt", sagte Goethe am 3. August 1815 zu Sulpiz Boisserée, und der wirkliche Schluß im 5. Akt greift ja auch auf diese Worte zurück.

um die unbändigen Streiche seines ihn überbietenden Sprößlings in Sorge ist. Der Pakt ist vergessen, der Ring, der die Dichtung umschließen sollte, gesprengt. Gegenüber dieser Tatsache sind Erklärungen wie die, daß die ideale Ehe zwischen Faust und Helena kraft ihrer reinen, heroischen, göttlichen Natur weit erhaben sei über die Bedingungen des Blutsvertrages, oder daß Fausts Vereinigung mit Helena kein Genießen, sondern erhabenste Pflichterfüllung sei, nicht mehr wert als die besprochene Beschönigung der Entgleisung Mephistos ins Positive. Es sind nicht mehr als Redensarten und bloße Verschleierungen des Zugeständnisses, daß der Helenaakt aus dem Grundgefüge der Faustdichtung, in das der vierte und fünfte Akt sich aufs nachdrücklichste wieder einpassen, herausfällt.

Nicht viel glücklicher erscheint mir hier auch Gundolfs Auffassung (S. 773): „Nur weil die Helenawelt als ein abgeschlossener, magisch zeitloser Traum inmitten der Mensch- und Teufelswelt gelten kann, macht Mephisto hier noch keinen Anspruch: die Träume Fausts sind von seinem Pakt nicht betroffen, und das Erwachen aus dem Traum, das diesmal nicht freiwillig erfolgt, stellt den alten Zustand wieder her. Die Helenawelt, welche nur die Gestaltwerdung, die mythische Bildwerdung der zeit- und schicksallosen Urkräfte und dumpfen Elemente war, die Natur als Schönheit und Götterkreis, löst sich wieder ins gestaltenlose Stoffliche zurück, aus dem sie durch Traum und Zauber . . . emporgerufen und verwirklicht war usw." Wenn die Helenahandlung Traum ist, dann müssen es notwendig auch ihre Antezedenzien sein. Ist es denn aber möglich, die ganze klassische Walpurgisnacht einschließlich ihres Trägers Homunculus in Fausts Subjektives zu verlegen — dies bedeutet doch die Auffassung der Helenawelt als ein Traum Fausts —, von den Baccalaureus- und Wagnerszenen ganz zu schweigen; oder wo erfolgt der Eingang in die Traum- und Zaubersphäre? Schon hier bricht Gundolfs Hypothese zusammen. Aber weiter: ist denn die Eingangsszene des ersten Aktes und das Flammengaukelspiel, Fausts Gang zu den Müttern und die Beschwörung Helenas, die Einleitung des vierten Aktes, die Zauberschlacht und die ganze Szenerie des Schlußaktes, endlich gar der Kampf um Fausts Unsterbliches und seine Verklärung ein reales positives Geschehen in der Zeitlichkeit? Die Frage stellen, heißt die Antwort finden: der ganze zweite Teil der Fausttragödie bewegt sich in der Traum- und Zaubersphäre, und es gibt innerhalb derselben nur Gradunterschiede des mehr oder weniger Unrealen. Die Helenahandlung bis zur Euphorionepisode darf man sogar zum Realsten zählen — wie das denn der Anschluß an den kräftigen Wirklich-

keitsgeist der Antike mit sich bringt; denn das Stilisieren als rein formales Element tut der Realität keinen Eintrag. Aber auch in der Traum- und Zaubersphäre darf die innere Logik des Ganzen nicht preisgegeben werden. Und das ist geschehen, indem Goethe die Helenadichtung als dritten Akt in den zweiten Teil seiner Tragödie setzte und so die Handlung, die nach dem Grundplan des Ganzen durch Fausts Saturierung in Helena eigentlich beendet war, noch durch zwei neue Akte weiterspann, als ob nichts geschehen wäre. Das Helenadrama stellt eine mögliche Lösung des Faustproblems dar: der Strebende wird gesättigt durch das Einswerden mit der antiken Schönheit; über sie hinaus gibt es für ihn nichts mehr, bei ihr und in ihr zu verweilen ist ihm das Höchste. Dann war aber auch das Spiel zu Ende, und es durfte nur noch das Fazit gezogen werden, daß entweder gemäß dem erfüllten Pakt der gesättigte Faust dem Teufel verfiel, oder aber daß wie im tatsächlichen Schluß eine umgekehrte Lösung, eine Erlösung Fausts durch seine Erhebung ins vollkommen Schöne gegeben wurde. Daß aber die Handlung von neuem, und nun erst recht, fast möchte man sagen mit voller Unbefangenheit, einsetzt, das ist und bleibt im Sinne des Ganzen ein unheilbarer Bruch.

Jedoch was Wunder? Als Goethe die Helenadichtung schuf, hatte er nur dieses sein neues Problem im Sinne und dachte wenig daran, ob und wie es in das Gesamtgebäude der Faustdichtung passen würde, deren wesentlichste Teile ja noch als unentwickelte Keime in einem vergessenen Winkel des Bewußtseins ihres Schöpfers schlummerten. Als selbständige Dichtung, als Zwischenspiel, als klassich-romantische Phantasmagorie hat Goethe den Helenaakt geschaffen und gesondert herausgegeben, und erst später hat er ihn als Mittelstück in den heranwachsenden Bau des zweiten Teiles eingefügt, so daß es nicht zu verwundern ist, wenn dieses, aus einem dem Faustthema fremden Gedankenkreise hervorgegangene, in anderm Geist und anderm Stil ausgeführte riesige Werkstück nicht in das Ganze hineinpaßt. Aber Goethe meinte, es passe, und darum meint es auch der Chor seiner Erklärer, die — ganz im Gegensatz zu allem, was man sonst Kritik nennt — für die Beurteilung der Werke Goethes die eigenen Meinungen des Dichters über seine Schöpfungen als unumstößliche Axiome zugrunde legen. Doch ehe auf die Frage des Sinnes der Helena innerhalb der Gesamtdichtung eingegangen wird, muß über sie selbst noch einiges gesagt werden.

Unsere bisherige Betrachtung hielt sich vorwiegend an die wirklich vorgeführte Handlung zwischen Faust, Helena, Phorkyas und den anderen und suchte sie nach Form und Gehalt zu

analysieren. Nur gelegentlich mußte auch schon an den inneren Sinn der Handlung, der nach dem Willen ihres Dichters das Wesentlichste an ihr ist, gerührt werden. Dieser innere Sinn, die allegorische Bedeutung der Handlung, ist die Verschmelzung des faustisch strebenden, in sich unvollendeten christlich-germanischen Geistes, der „Romantik", mit der ruhig edlen Schönheit der Antike; eine Allegorie von persönlich wie weltgeschichtlich tiefster Verwurzelung, denn sowohl das eigene Erlebnis des Dichters, sein Hinüberwachsen aus dem Geist und Stil seiner Jugend in seine „klassische" Periode, wie der ungeheure Prozeß der Durchdringung des Mittelalters mit dem Geist der Antike, die Renaissance, ist darin gespiegelt (vgl. Goethes Brief an Iken vom 23. September 1827). Über die erhabene Größe dieses Vorwurfs ist jedes Wort überflüssig. Aber ist denn diese Aufgabe, die Auseinandersetzung und schließliche Versöhnung der beiden großen Prinzipien darzustellen, wirklich gelöst oder auch nur ernstlich angegriffen? Bringen Faust und Helena, die Vertreter der beiden verschiedenen Welten, die innere Wesensart dieser einander entgegengesetzten Welt-, Lebens- und Anschauungskreise überhaupt irgendwo und irgendwie sonst als durch verschiedene Kostümierung und verschiedene Versmaße — hie Trimeter, da gereimte Strophen — zum Ausdruck? Wo bleibt die ungeheure Geisterschlacht, die man erwarten und fordern muß? Wo sieht man Fausts inneres Wesen ergriffen, erschüttert, umgewandelt und erneuert durch das Erlebnis der Schönheit? Er spricht statt Blankversen einige Trimeter, sie lernt statt Trimetern gereimte Verse brauchen: das bedeutet ihre gegenseitige Anpassung. Ein höfisch-galanter Grandseigneur in Rittertracht und eine grande dame in antiker Gewandung (d. h. im Empirekostüm) bekomplimentieren einander und gehen dann — nicht ohne vorheriges „heimlicher Freuden vor den Augen des Volkes übermütiges Offenbarsein" — in Rokoko-Arkadien als Salonschäferpaar zusammen schlafen: das bedeutet die Vermählung von Romantik und Antike. Alles bedeutet, bedeutet! Den wesentlichen inneren Vorgang, den überzeugend und ergreifend darzustellen die Aufgabe des Dichters war, müssen wir hinzudenken, „supplieren"; der Dichter selbst ist ihn schuldig geblieben. Das Wesentliche unterdrückt oder höchstens angedeutet, das Unwesentliche, Äußerliche breit ausgesponnen: diese oben abgeleitete Charakterisierung des ersten Aktes gilt ebenso für den dritten.

Von hier aus eröffnet sich auch der Weg zur Beantwortung der Frage, was das Helenaspiel innerhalb der Gesamtdichtung bedeutet. Die Hineingehörigkeit des Motivs an sich in das große Faustsymbol steht — wie oben schon gesagt — außer

Frage. Die Anknüpfung nach vorn ist durch den Schluß des ersten Aktes gegeben; über das Wie der Einführung Helenas als wirklich auftretende und handelnde Person soll der nächste Absatz handeln. Welche Brücke aber führt vom dritten Akt zum vierten und fünften, dem Drama des großen Schaffenden in der realen Welt, hinüber? (Wobei von dem schon besprochenen unheilbaren Bruch, der in der Erfüllung des Pakts schon im dritten Akt liegt, hier abgesehen sei.) Der Dichter hat auf jeden Versuch einer direkten logischen Verknüpfung verzichtet. Fausts Einleitungsmonolog des vierten Aktes sagt geradezu, daß das ganze Helenaerlebnis als ein bloßes, verschwimmendes Erinnerungsbild für ihn dahinten liegt; statt seiner beherrscht ihn wieder mit lebendiger Kraft das innere Gesicht des ersten Liebeserlebnisses, der schnellempfundne, erste, kaum verstandne Blick, der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz, dessen Seelenschönheit, immer reiner geformt, nicht sich auflösend, das Beste seines Innern mit sich fortzieht, während jenes Bild sich verrückt, formlos wird und nur noch, fernen Eisgebirgen gleich, blendend flüchtger Tage großen Sinn spiegelt. Ist das nicht mit fast wörtlichem Anklang eine Desavouierung des prophetischen Mephistowortes aus dem Schluß der Helenahandlung, daß Faust das Gewand der entschwundenen Göttin festhalten solle:

Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, solang du dauern kannst?

Konnte deutlicher gesagt werden, daß ein tiefer Schnitt die Handlung der letzten beiden Akte von dem unmittelbar Voraufgegangenen trennt, und daß vielmehr der am Ende des ersten Teiles losgelassene Faden wieder aufgenommen wird? Tatsächlich ist auch fortan von dem Helenaspiel weder ausdrücklich mit Worten die Rede — bis auf Mephistos hämische Anzapfung: „Man merkts, du kommst von Heroinen", die zum Verbindungsglied nach vorn zu stempeln ein starkes Stück ist —, noch findet sich innerlich irgendein Bezug. Und wie in der Dichtung selbst, so sucht man auch in Goethes Äußerungen über sie vergeblich nach einem Wort über diesen Zusammenhang. So vielfältig und ausführlich er sich über die „Antezedenzien" zur Helena geäußert hat, so gänzlich schweigt er über ihre Verknüpfung mit dem Folgenden [1]). Es ist auch schlechter-

[1]) Mit der Bemerkung im Brief an Schiller vom 23. September 1800: „Ich mag mich diesmal gern zusammenhalten und nicht in die Ferne blicken; aber das sehe ich schon, daß, von diesem Gipfel aus, sich erst die rechte Aussicht über das Ganze zeigen wird", ist natürlich gar nichts anzufangen. Ebensowenig hilft das allgemeine Wort, daß der 3. Akt „die Achse sei, auf der das ganze Stück drehe" (an Boisserée, 19. Januar 1827).

dings keine vorhanden, sondern offenbar wird das große Thema des ersten Aktes in seinem ersten Entwurf, Faust als Tatmensch großen Stiles, das sich bei der späteren Ausführung auf den bescheideneren Vorwurf „Faust als maître de plaisir und Wundermann" reduzierte und über die Beschwörung logisch zum Helenaspiel hinüberführte: dieses eigentlich von Anfang gestellte, aber durch drei Akte verschleppte Thema wird jetzt endlich ernsthaft angegriffen, die bisher am Boden schleifenden Zügel werden straff angezogen und das Ganze rasch und energisch zum Ziele geführt. Faßt man das Verhältnis so auf — und es ist die Auffassung, die aus dem tatsächlich in der Dichtung Gegebenen ungezwungen und natürlich hervorgeht —, so schließt eigentlich alles klar aneinander, nur daß freilich durch die kolossale Hypertrophie der zwischenspielhaften Elemente (Mummenschanz und Helena mit Antezedenzien einschließlich klassischer Walpurgisnacht) die künstlerische Ökonomie des Ganzen unheilbar aus den Fugen gegangen ist. Aber das wollen die Fausterklärer nicht gelten lassen, und in ihrem Bestreben, die Helena als ein wesentliches Stück im Gebäude der Faust II-Handlung zu erweisen, sind sie auf den Gedanken verfallen, das Herauswachsen der beiden Schlußakte aus dem Helenaspiel derart zu begründen, daß sie sagen, eben durch die Vereinigung mit der reinen Schönheit, durch die Erfüllung mit antikem Geiste werde Faust erst fähig und würdig, den dem großen Menschen wahrhaft angemessenen Weg der schöpferischen Tätigkeit für die Menschheit zu betreten — wobei denn die Platonisch-Kantisch-Schillerische Gleichsetzung des Schönen und des Guten und, wie schon erwähnt, Mephistos Hohnwort:

Und also willst du Ruhm verdienen?
Man merkts, du kommst von Heroinen

weidlich herhalten müssen. Ja, man hat sogar entdeckt, daß Goethe mit dieser Entwicklung der Fausthandlung den Gang der deutschen Geschichte über die geistig-kulturelle Vollendung der klassischen Zeit zur politischen Tatgröße (sagen wir: über Goethe zu Bismarck) vorausgeahnt und in einem großen Symbol vorgezeichnet habe. Man kann zugeben, daß das ein möglicher und gar nicht so übler Gedankengang gewesen wäre: Faust, an den Kaiserhof kommend, verzettelt sich zunächst, ohne ein Genügen darin zu finden, in das kleinliche Treiben und die Vergnügungsjagd des Hofes — ganz wie Goethe selbst in Weimar — und wird erst durch die Berührung und Durchdringung mit dem maßvoll-heroischen Geist der Antike, ihm vermittelt durch die Liebe zu einer Heroine — man mag ein wenig an Charlotte von Stein denken — auf den Weg des großen Handelns für die Menschheit gewiesen, den er dann

machtvoll beschreitet und durch sein gewaltiges Wirken für das Gemeinwohl zum Ziele der Verklärung, der Anerkennung der Positivität seines rastlosen Strebens durch die ewige Weisheit, gelangt. Ein großzügiger Plan, der gewiß auch Goethescher Denkweise nicht widerstanden hätte [1]): nur daß — bis auf jenes Hohnwort Mephistos — nichts, rein nichts darauf hinweist, daß Goethe ihn gehabt habe, und in der Ausführung des entscheidenden Teiles, des Helenaaktes, nichts, rein nichts von jenem Plan zu finden ist. Wäre es so, dann müßte Helena also die Rolle der Erzieherin des annoch verworren seinem Ideal dienenden Faust zur Klarheit des bewußt seiner großen Aufgabe geweihten Tatmenschen für das Wohl der Menschheit spielen. Wo aber steht ein Wort davon? Eine solche Auffassung widerspricht im Gegenteil sowohl dem Charakter der Helena, wie er in der Goetheschen Dichtung erscheint, als auch den bekannten Grundgedanken des Helenaspiels. Helena ist nicht ein Symbol des Griechentums in seiner Ganzheit, das allerdings neben dem ästhetischen Ideal in mindestens gleichem Maße das Ethisch-Heroische in sich begreift; sagen wir: Aphrodite und Pallas Athene vereinigt. Helena ist einzig und allein eine Verkörperung des ästhetischen Ideals, von Pallas Athene hat sie nichts an sich, und das entspricht vollkommen der antiken Auffassung, die, trotz Schwankungen, wie sie des Stesichoros Palinodie, die Euripideische Tragödie und die rhetorischen Ehrenrettungen bezeichnen, im wesentlichen feststeht. Daß Platon, den man als Eideshelfer für jene Gleichsetzung Schön und Gut, Gerecht, Tapfer, Heroisch anruft, Helena als Vertreterin dieser höchsten, das ästhetisch und das ethisch Vollendete zusammenfassenden Idee hätte gelten lassen sollen, ist eine geradezu absurde Vorstellung! Der antike Typus der Helena ist und kann nur sein

[1]) Das zeigt die (von den Erklärern herangezogene) Behandlung Helenas in dem Aufsatz von 1803 über „Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi" mit ihrem Schlußsatz: „. . . und so verdiente, nach vieljähriger Kontroverse, Euripides gewiß den Dank aller Griechen, wenn er sie (Helena) als gerechtfertigt, ja sogar als völlig unschuldig darstellte und so die unerläßliche Forderung des gebildeten Menschen, Schönheit und Sittlichkeit im Einklange zu sehen, befriedigte." Das Entscheidende aber ist, daß Goethe in seiner Helenadichtung nicht auf den Pfaden des von ihm gelobten Euripides weitergeschritten ist, sondern seine Heldin im Sinne der herrschenden Überlieferung und gemäß dem Worte der Phorkyas behandelt hat,

Daß Scham und Schönheit nie zusammen, Hand in Hand,
Den Weg verfolgen über der Erde grünen Pfad.

Denn daß Goethes Helena dieses Wort durch ihr Verhalten widerlege, kann man gewiß nicht behaupten.

und verwendet werden als Symbol der ästhetischen, rein formalen Schönheit mit ihrem sinnlich-erotischen Reiz; mit Seelenschönheit hat sie nichts zu schaffen, ist dieser vielmehr durch ihren mythologisch festgelegten Charakter aufs schärfste entgegengesetzt; sie ist die mythologische Phryne, nicht Diotima oder auch nur Aspasia [1]).

Das sind Binsenwahrheiten, aber man muß sie sagen gegenüber den Erklärern, die aus vorgefaßter Meinung, ihrer Ganzheitshypothese zuliebe, die Tatsachen auf den Kopf stellen und uns Helena als Heldenerzieherin oder gar als Vertreterin der himmlischen Liebe präsentieren wollen. Goethe lebte denn doch zu sehr in der Antike, ihm war die feste Typik antiker Charakterisierung zu sehr in Fleisch und Blut übergegangen, als daß er einen solchen Schnitzer hätte machen sollen, wie ihn seine übereifrigen Verteidiger ihm in die Schuhe schieben möchten. Er hat im dritten Akt in Helena durchaus nur das Ideal der formalen Schönheit darstellen wollen, im Monolog des vierten Aktes ist so ausdrücklich, wie man nur wünschen mag, die Seelenschönheit nicht ihr, sondern Gretchen zugesprochen, und in der Verklärung Fausts fehlt Helena gewiß nicht nur aus dem stilistischen Grunde, weil sie im christlichen Olymp nichts zu suchen hat, sondern weil sie auch innerlich in das Seelenläuterungsdrama nicht hineingehört. Zudem wissen wir doch ganz genau, daß Goethe, als er einige Jahre vor den heroischen Schlußakten das Helenaspiel dichtete, einzig und allein sein ästhetisches Problem im Auge gehabt und mit keinem Gedanken an das ethische Problem einer Emporführung Fausts durchs Schöne zum sittlich Großen, Heroischen gedacht hat; und durch den mehrfach besprochenen Monolog des vierten Aktes ist auch der Hypothese, daß er nachträglich dem Helenaakt diese Rolle in der Gesamtökonomie des Werkes habe übertragen wollen, die Grundlage entzogen. Hätte er Fausts heroischen Betätigungsdrang, der nun im vierten Akt endlich großartig hervorbricht, aus dem Helenaerlebnis ableiten wollen, dann hätte er wohl nicht — im Widerspruch zu dem Mephistowort aus dem Ende des Helenaspiels, das zu einer solchen Verknüpfung die wünschenswerteste Handhabe geboten hätte — Helenas Spiegelbild von Faust sich ablösen und ins Formlose zergehen und statt seiner den Schatten der Frühgeliebten zu holder Form sich verdichten lassen, um das Beste seines Innern mit sich fortzuziehen. Wer nach diesen Worten die Schlußakte des Faust noch auf dem Helenaerlebnis fußen lassen will, der vergewaltigt den Dichter.

[1]) Vgl. auch Anhang 5.

Goethes mehrfache Äußerung, daß er im Faust II dem verständigen Leser vieles zu „supplieren" überlassen habe, ist wie sonst so besonders hier von seinen Erklärern in einem Maße mißbraucht worden, das die ganze innere Logik der Tatsachen seiner Dichtung heillos auf den Kopf stellt. Und wie für die Verknüpfung des Helenaaktes mit dem Folgenden, so ist auch für seinen Anschluß an das Vorhergehende nur allzu viel und allzu bereitwillig „suppliert" worden.

## VI.

Zwischen dem ersten Ergreifen des Helenamotivs im ersten Akt und ihrem leibhaften Auftreten im dritten liegt die Homunculusepisode und, mit ihr verflochten, die lange klassisch-romantisch-naturphilosophische Phantasmagorie der klassischen Walpurgisnacht. Die Art der Einführung des Helenamotivs entbehrt nicht echtester Größe. Es mag zunächst auffallen, daß Goethe das erste verwegene Begehren nach der schönsten Frau, von der die Überlieferung meldet, nicht spontan in Faust entstehen läßt, wie Volksbuch und Puppenspiel es darstellen, sondern diese Initiative, sozusagen die Priorität dieses tollkühnen und echt faustischen Einfalls, seinem Helden entzieht und dem Kaiser gibt, der in einer müßigen Stunde auf den Gedanken kommt, zu seinem Amüsement „das Musterbild der Männer so der Frauen in deutlichen Gestalten schauen" zu wollen. Indes dieses Abweichen von der Überlieferung ist wohl begründet, und das so im ersten Augenblick entstandene Minus wird im folgenden reichlich aufgewogen. Faustens Sinn, kaum geheilt von dem Graus des unglücklichen Gretchenerlebnisses, steht vorerst nicht nach neuer Frauenliebe; zu sehr ist sein ganzes Inneres an den erotischen Erlebnissen beteiligt; er ist nicht Don Juan, der sich in unstillbarer sinnlicher Leidenschaft aus den Armen einer Frau in die der andern stürzt; nach Taten dürstet er. So bedarf es erst eines neuen Anreizes, um seine Energie noch einmal in jene Richtung zu lenken, und den vermittelt aufs glücklichste und ungezwungen der kaiserliche Wunsch, jene Erscheinungen herbeigeschafft zu sehen. Großartig im Entwurf wie in der Ausführung ist die Vorbereitung der Erscheinungen, Fausts Niederstieg zu den Müttern und die Heraufholung des glühenden Dreifußes mittels des von Mephisto mitgegebenen magischen Schlüssels, großartig der elementare Ausbruch des leidenschaftlichen Verlangens Faustens nach dem sichtbar werdenden schönen Gespenst und sein alles vergessendes Greifen nach den Phantomen, die in Dunst aufgehen. Nun liegt Faust die geschaute erhabene Schönheit im Sinn, er begehrt nach ihr

mit einem bis zum Wahnsinn gesteigerten Verlangen. Mephisto muß ihm zu ihrem Besitz verhelfen, sonst wäre es um den Pakt getan:

Wen Helena paralysiert,
Der kommt so leicht nicht zu Verstande.

Wie hat nun Goethe das leibhaftige Erscheinen Helenas im dritten Akt begründet? — In dem ausgeführten zweiten Akt leitet, wie schon im Anfang bemerkt (S. 6f.), nur ein dürftiger Faden, ein schmaler, kaum einzuhaltender, vom üppigen Wachstum der phantastischen Walpurgisnachtgewächse ganz überwachsener und überwucherter Pfad hinüber, der im Ausgang des ersten Aktes genommene großartige Anlauf kommt ins Stocken, und das Auftreten Helenas mit dem Aufgehen des Vorhangs zum dritten Akt überrascht den Leser oder Zuschauer durchaus und trifft ihn gänzlich abgelenkt und unvorbereitet, unwissend über das Woher und Wie. Und wieder lehren die Paralipomena, daß es Goethe ganz anders im Sinne hatte, und daß wie im ersten Akte — während der dritte Akt aus besonderen Gründen zu seiner Sonderentwicklung gelangte — das Wesentliche des Entwurfes unausgeführt geblieben und dafür das Beiwerk wieder um so üppiger ins Kraut geschossen ist.

Im Anfang der klassischen Walpurgisnacht geht die Entwicklung ohne allzu große Aufenthalte vorwärts und aufs Ziel los. Die Luftreise der drei Gesellen Homunculus, Mephisto und Faust (nach dem Grade der Aktivität geordnet), die langen historisch-chronologischen Erörterungen zwischen den ersten beiden über das Datum der pharsalischen Schlacht, die gespenstische Wiedererscheinung der letzteren, das grenzenlose Geschwirre geographisch-historischer Notizen aus dem Munde des mit einer mystischen Kraft der Vergangenheitsschau begabten Retortenmännleins, seine Anbiederung mit Erichtho und Erichthonius — dies alles, was nach dem zweiten Entwurf zur Ankündigung (vom 17. Dezember 1826) hineinsollte und einen ziemlich breiten Raum hätte einnehmen müssen, ist bei der Ausführung in den kurzen, wunderbar stimmungsvollen Prolog Erichthos zusammengezogen worden; knapp ist die erste Exposition des griechischen Fabelreiches mit Greifen, Sphinxen, Arimaspen und Sirenen, und durch alles schlingt sich Fausts sehnsüchtiges Verlangen nach der höchsten Schönheit. „Wo ist sie?" ist sein erstes Wort, als er beim ersten Berühren des klassischen Bodens aus dem magischen Schlaf erwacht, der Gedanke an sie läßt ihn den Boden und die Luft Griechenlands mit erhöhten Sinnen genießen, nach ihr fragt er die weisen Sphinxe und beachtet nicht die Lockungen der Sirenen, und als ihm in der

zauberhaften Szene am Peneios die Gestalten seines Sehnsuchtstraumes in der alten Klause, den Homunculus magisch schaute und so hübsch zu beschreiben wußte, leibhaft entgegentreten, läßt er sich durch das entzückende Bild der badenden Nymphen in seinem auf das einzige Ziel gerichteten Streben keineswegs beirren:

Begnügen sollt ich mich an diesen,
Mein Auge sollte hier genießen,
Doch immer weiter strebt mein Sinn.
Der Blick dringt scharf nach jener Hülle,
Das reiche Laub der grünen Fülle
Verbirgt die hohe Königin.

Zur guten Stunde naht Chiron, an den die Sphinxe Fausten wiesen, nimmt ihn willig auf den Rücken und läßt sich bald zum Reden über Helena bewegen. Wie lebensvoll schildert er ihre entzückende Anmut, da er sie durch die Sümpfe von Eleusis trug — welcher Gegensatz zu der leblosen, puppenhaften Starrheit der Helena des dritten Aktes; und doch auch hier Lessing-Laokoon-Reminiszenzen! —, wie prachtvoll glühend bricht die Leidenschaft Faustens hervor, Chiron selbst seltsam bewegend:

Mein fremder Mann! als Mensch bist du entzückt;
Doch unter Geistern scheinst du wohl verrückt.

Gerade ist man zu Mantos Hause gelangt; im Mondenschein steht der ewige Tempel da, und von inwendig klingt träumend Mantos Stimme:

Von Pferdes Hufe
Erklingt die heilige Stufe,
Halbgötter treten heran.

Chiron möchte ihr Faust in Kur geben zur Heilung seiner verrückten Sinne, sie aber erbietet sich, ihn zu Persephoneia zu führen:

Den lieb ich, der Unmögliches begehrt.
Tritt ein, Verwegner, sollst dich freuen;
Der dunkle Gang führt zu Persephoneien.
In des Olympus hohlem Fuß
Lauscht sie geheim verbotnem Gruß.
Hier hab ich einst den Orpheus eingeschwärzt;
Benutz es besser, frisch! beherzt!

Und sie steigen hinab.

Welch ein Auftakt zu dem großartigen Mysterium der faustischen Hadesfahrt, von der er in glücklichem Gelingen Helena mit sich heraufbringt! Aber ach, ein Auftakt nur! Alle die tausend Verse, die noch folgen, sind und bleiben bei allem Reichtum nur Beiwerk, ein weitschichtiger Exkurs, in dem Homunculus, Mephisto und die poetisch-satirische Laune des

Dichters herrschen, freilich auch, wie noch zu berichten sein wird, ein eigentümlich tiefes, naturphilosophisches Mysterium sich entwickelt; der aber zu der angesponnenen eigentlichen, in einem weiteren Sinne durchaus realen Fausthandlung für den naiven Faustleser gar keine und auch für den Eingeweihten nur eine sehr mittelbare Beziehung hat. Was nach dem ursprünglichen, bis Mitte 1830 nachweislich festgehaltenen Plan kommen sollte, ist in dem zweiten Entwurf zur Ankündigung nachzulesen:

„Diese (Manto) eröffnet ihm, daß der Weg zum Orkus sich soeben auftuen werde, gegen die Stunde, wo ehmals, um so viele große Seelen hinabzulassen, der Berg klaffen müssen. Es ereignet sich wirklich und, von dem horoskopischen Augenblick begünstigt, steigen sie sämtlich schweigend hinunter" . . . (folgt das großartig-gespenstische Intermezzo mit dem heraufziehenden Gorgonenhaupt, zu dem die Fragmente

Sieh hier die Tiefe dieses Ganges,
Es deckt sie uns ein düstrer Flor.
Mich däucht, was Riesenhaftes langes
Tritt aus der Finsternis hervor

und

Faust: Was hüllst du mich in deinen Mantel ein?
Was drängst du mich gewaltsam an die Seite?
Manto: Ich wahre dich vor größrer Pein,
Verehre weisliches Geleite

gehören) . . . „Sie gelangen endlich zu dem unabsehbaren, von Gestalt um Gestalt überdrängten Hoflager der Proserpina; hier gibt es zu grenzenlosen Incidenzien Gelegenheit, bis der präsentierte Faust als zweiter Orpheus gut aufgenommen, seine Bitte aber doch einigermaßen seltsam gefunden wird. Die Rede der Manto als Vertreterin muß bedeutend sein, sie beruft sich zuerst auf die Kraft der Beispiele, führt die Begünstigung des Protesilaos, der Alceste und Eurydice umständlich vor. Hat doch Helena selbst schon einmal die Erlaubnis gehabt, ins Leben zurückzukehren, um sich mit dem frühgeliebten Achill zu verbinden! Von dem übrigen Gang und Fluß der Rede dürfen wir nichts verraten, am wenigsten von der Peroration, durch welche die bis zu Tränen gerührte Königin ihr Jawort erteilt und die Bittenden an die drei Richter verweist, in deren ehernes Gedächtnis sich alles einsenkt, was in dem Lethestrome zu ihren Füßen vorüberrollend zu verschwinden scheint. Hier findet sich nun, daß Helena das vorigemal die Rückkehr ins Leben vergönnt worden, unter der Bedingung eingeschränkten Wohnens und Bleibens auf der Insel Leuce. Nun soll sie ebenmäßig auf den Boden von Sparta zurückkehren, um als wahrhaft lebendig dort in einem vorgebildeten Hause des Menelas auf-

zutreten, wo denn dem neuen Werber überlassen bleibe, inwiefern er auf ihren beweglichen Geist und empfänglichen Sinn einwirken und sich ihre Gunst erwerben könne."

Man nehme noch hinzu die Skizzen im Schema vom 6. Februar 1830: „Chiron über Manto sprechend. Fausten bei ihr einführend. Übereinkunft. Geheimer Gang. Medusenhaupt. Proserpina verhüllt. Manto ihre Schönheit rühmend. Vortrag. Zugeständnis. Melodisch unverne[mlich]. Manto erklärt" und im Schema zum „Prolog des dritten Acts" vom 18. Juni 30: „Geheimer Gang. Manto und Faust. Einleitung des Folgenden. Medusenhaupt. Fernerer Fortschritt. Proserpina verhüllt. Manto trägt vor. Die Königin an ihr Erdeleben erinnernd. Unterhaltung von der verhüllten Seite, melodisch artikuliert scheinend aber unvernehmlich. Faust wünscht sie entschleiert zu sehen. Vorhergehende Entzückung. Manto führt ihn schnell zurück. Erklärt das Resultat. Ehre den Antecedenzien. Die Helena war schon einmal auf die Insel Leuce beschränkt. Jetzt auf spartanischem Gebiet soll sie sich lebendig erweisen. Der Freier suche ihre Gunst zu erwerben. Manto ist die Einleitung überlassen."

Bedarf es noch der Worte, daß der zweite Akt innerhalb der Gesamtdichtung auf eine ungleich höhere Stufe gehoben und erst ein wahrhaft organisches Glied derselben geworden wäre, wenn Goethe das ausgeführt hätte, was die zitierten Entwürfe versprechen?

Auch Goethe selbst war sich wohl bewußt, daß es sich hier um ein Haupt- und Kernstück handelte. Am 15. Januar 1827 sprach er mit Eckermann von der Schwierigkeit der Versifizierung der klassischen Walpurgisnacht und vor allem des Dialogs. „Ist denn der nicht im Schema mit erfunden?" fragt Eckermann. „Wohl das Was," antwortete Goethe, „aber nicht das Wie. Und dann bedenken Sie nur, was alles in jener tollen Nacht zur Sprache kommt! Fausts Rede an die Proserpina, um diese zu bewegen, daß sie die Helena herausgibt; was muß das nicht für eine Rede sein, da die Proserpina selbst zu Tränen davon gerührt wird! Dieses alles ist nicht leicht zu machen und hängt sehr viel vom Glück ab, ja fast ganz von der Stimmung und Kraft des Augenblicks." — Aber auch für diese keimende Schöpfung hat die horoskopische Geburtsstunde nicht geschlagen. Nur ein paar Verse Dialog zwischen Faust und Manto stehen in den Paralipomena; und wieder, wie zum Ausgleich für das nicht zur Reife gekommene Wesentliche, hat sich das Unwesentliche, das phantastische Beiwerk, um so reichlicher entwickelt und breit gemacht, und in einem Nebenzuge ist mit peinlichster Korrektheit für lückenlose Verknüpfung und Über-

leitung zum Helenadrama gesorgt: indem durch die Szene zwischen Mephistopheles und den Phorkyaden sein Auftreten als Phorkyas gehörig vorbereitet und die „famöse Maske" probiert wird — über welchen Spaß sich dann der gute Eckermann so ganz besonders gefreut hat (21. Februar 1831).

Natürlich ist es den Fausterklärern nicht entgangen, daß hier ein auch innerhalb des Goetheschen Lebenswerkes ungewöhnlich großer Plan unausgeführt geblieben ist. Aber wenn sie sich damit beschwichtigen, daß sie sagen, jene ihn vorbereitenden Chiron- und Mantoszenen hätten den Hergang bereits so anschaulich vorgebildet und, indem sie die Überzeugung weckten, daß Faust der großen Aufgabe gewachsen sei, zugleich dem Leser die Kraft gegeben, die fehlende Handlung selber zu „supplieren", also daß ihre Ausführung durch Goethe überflüssig geworden sei — so haben sie sich doch allzu leicht getröstet. Mit dieser Begründung könnte man ohne große Schwierigkeit den Verlust eines guten Teiles der edelsten Weltliteratur verschmerzen; denn das Gebliebene wäre dem phantasiebegabten Leser immer noch ausreichend, um das Verlorene sich zu „supplieren". Diese schnelle Bereitschaft, sich zu trösten, entspringt in Wahrheit nur der Scheu, es auszusprechen und zuzugeben: ja, es ist unendlich schmerzlich, daß Goethe diesen Entwurf unausgeführt gelassen hat; und damit allerdings zuzugestehen, daß der Dichter seinem Werke ein wesentliches Stück schuldig geblieben ist. Denn ein solches kritisches Urteil darf eben um keinen Preis ausgesprochen werden. Das ist schon verruchtes sacrilegium!

Was Goethe statt der Ausführung der Hadesfahrt Faustens schließlich gegeben hat, das muß dem ungelehrten Leser durchaus als ein krauses Beiwerk erscheinen, das zwar an sich vielgestaltig, geistvoll und interessant ist, wo selbst in den allerdunkelsten Partien plötzlich solch tiefste, nicht auszuschöpfende Worte herausspringen wie das von den „sehnsuchtsvollen Hungerleidern nach dem Unerreichlichen", das denn aber doch mit der Fortentwicklung der Fausthandlung und der Vorbereitung des Helenaspiels rein nichts zu schaffen habe. Hierüber wird der mit Hilfe der gelehrten Forschung tiefer Eindringende freilich eines Besseren belehrt. Die neueren Untersuchungen, besonders Wilh. Hertz' Büchlein über Goethes Naturphilosophie im Faust, haben gezeigt, daß Goethe in der klassischen Walpurgisnacht die Absicht gehabt hat, in mythologischen Bildern seine Theorie der Entwicklung des Lebenden aus primitiven Anfängen zum Gipfel der edelsten Bildungen darzulegen, und indem so in einem biologischen Mythus und an dem Beispiel des Homunculus gezeigt werde, wie prinzipiell Leben entstehe

und der Monade auf thaletisch-neptunistischem Wege durch die Kraft der Liebe zur Entelechie, zu einem greiflich-tüchtighaften Leibe verholfen werde, so sei damit, werden wir belehrt, das körperliche Erscheinen Helenas im dritten Akt genügend vorbereitet und erläutert. Dieses Forschungsergebnis in Ehren, und angenommen, daß Goethe diese Partien der klassischen Walpurgisnacht so gemeint hat (was mir immerhin noch nicht durchaus erwiesen erscheint) [1]), und daß er mit Bewußtsein und Überlegung diese Lösung als die bessere an die Stelle der Katabase gesetzt hat (was niemals von ihm ausgesprochen worden ist und stark bezweifelt werden darf) [2]): so wären wir immer noch nicht durch Goethes eigenes Befinden in unserm Urteil gebunden, sondern vielmehr zu der Frage berechtigt, ja verpflichtet: ist das biologische Mysterium der klassischen Walpurgisnacht wirklich ein vollgültiger oder gar wertvollerer Ersatz für die fallengelassene Hadesfahrt? Die Frage, einmal gestellt, schließt wiederum schon die Antwort in sich. Niemand zweifelt, daß jene Szene vor Persephone und ihre düster-großen Antezedenzien, wie die Entwürfe sie ahnen lassen, eine der gewaltigsten Schöpfungen Goethes geworden wäre und zugleich ein natürliches und unmittelbar verständliches Verbindungsstück vom ersten zum dritten Akt gebildet hätte. Beides gilt nicht von dem ausgeführten zweiten Akt. Allein die Tatsache, daß sein innerer Sinn erst drei Vierteljahrhunderte nach dem Tode des Dichters entdeckt worden ist — vorausgesetzt, daß die besprochene Lösung nicht demnächst durch eine andere überholt wird —, ist der stärkste Beweis gegen seinen poetischen Wert im höchsten Sinne. Er ist ein tiefes und schwieriges Geheimbuch für gelehrte Esoteriker — von dem antik-gelehrten Gewand, das nur dem klassischen Philologen die Lektüre ohne Kommentar gestattet, und von den rein aktuellen, nur historisch zu bewertenden Partien (Streit zwischen Vulkanismus und

---

[1]) Ein klares Zeugnis des Dichters darüber fehlt, und zumindest bezüglich der Rolle des Homunculus und der Bedeutung seines Zerschellens an Galateas Thron besteht bekanntlich eine große Meinungsverschiedenheit unter den Fachleuten, und es bleibt abzuwarten, ob Hertz' scharfsinnige Darlegungen (S. 87—128) allgemeine Billigung finden werden. Seine Annahme z. B. (um nur einen von vielen Angriffspunkten zu erwähnen), daß die Monade Homunculus „als menschenähnliches Flämmchen nur die angestrebte Idee menschlicher Schöne in sich trage", noch nicht „von vornherein den menschlichen Typus besitze" (S. 117), widerspricht so sehr dem klaren Wortlaut der Dichtung an vielen Stellen, daß es schwer begreiflich ist, wie ein so umsichtiger Forscher wie Hertz sich so vergreifen konnte.

[2]) Vgl. Anhang 7.

Neptunismus und Satire auf die Kabirentheorie) ganz zu schweigen. Kein Mensch denkt daran, derartige gelehrte Dichtungen aus andern Gebieten der Weltliteratur in die Reihe der wahrhaft großen, klassischen Schöpfungen zu zählen. Und eine wahrhaft unvoreingenommene Kritik darf nicht aus Furcht vor dem Namen Goethe die sonst allgemeingültigen Maßstäbe wegwerfen. Die klassische Walpurgisnacht gehört nicht zu den klassischen Werken Goethes.

Aber auch abgesehen von dem poetischen Wert dieses Aktes an sich: daß er geeignet sei, einen Ersatz für die nicht ausgeführte Hadesfahrt Fausts zu bieten, sollte doch nicht ernstlich behauptet werden. Wenn statt der klaren Vorführung der Handlung, wie Faust Helena aus dem Orkus ins Leben zurückführt, so daß sie im dritten Akt persönlich auftreten kann, ein dunkles Mysterium geboten wird, das in klassizistisch-mythologischen Bildern [1]) die Entstehung des Lebens symbolisiert: so drängt sich doch die Bemerkung auf, daß da das aus den Prämissen der Vorhandlung sich ergebende Haupterfordernis gänzlich verkannt ist. Wir leben ja doch in der poetischen Traum- und Zaubersphäre, in der zuerst die Beschwörung des Helenagespenstes, dann ihre leibhaftige Heraufholung aus dem Hades nach dem Beispiel des Orpheus als zulässig und möglich gilt für den, der die erforderlichen magischen Mittel zu meistern weiß. Nicht, daß Helena wirklich auftritt im dritten Akt, erstaunt uns, da wir ja wissen, daß Faust den kühnen Niederstieg zu Persephone gewagt hat, und daß er, von Manto geführt und beschützt, wohl der Mann dazu ist, sein verwegenes Beginnen durchzuführen; sondern was wir brauchen, um der sich entspinnenden Handlung sogleich mit dem rechten Verständnis folgen zu können — um von dem unersetzlichen poetischen Verlust, den die Nichtausführung der Hadesszene bedeutete, hier zu schweigen —, das ist die Kenntnis der Umstände und Bedingungen ihrer Rückkehr ins Tageslicht; und diese eben sollten in jener Szene

[1]) deren Muster übrigens nicht die wirklichen großen alten Griechen sind, sondern Ovid und Lukian, letzterer auch stilistisch: denn was ist ihrer literarischen Gattung nach die klassische Walpurgisnacht anderes als eine langgedehnte, versifizierte Dialogszene oder -szenenfolge (Revue) jener Art, die wir menippeische Satire nennen und am besten aus Lukian kennen? Nur daß Goethe in diese leichtgeschürzte Form, die im Altertum der derb gewürzten Popularphilosophie oder jener von Wieland so geschickt nachgeahmten mythologischen Salonliteratur diente (vgl. den jungen Goethe, Götter, Helden und Wieland), die schwere Gedankenfracht seiner mystischen Naturphilosophie gestopft hat, natürlich unter angemessener Veredlung der Form.

dargelegt werden. Durch welche natürliche oder außernatürliche Methode Helena von ihrer Schattenexistenz im Hades zu leibhaftigem Leben in Fleisch und Blut gelangt, die Frage ist in der mythologischen Sphäre der klassischen Walpurgisnacht nicht zuständig: wo Chiron, Manto und Persephone Realitäten sind, da sind es auch ihre übernatürlichen Kräfte, da ist auch die Möglichkeit, einen Schatten für eine gewisse Zeit wieder mit Blut und Leben zu erfüllen, selbstverständlich und logisch gegeben, und nur, wie gesagt, die näheren Umstände und Bedingungen der Wiederbelebung müssen erläutert, der erforderliche Pakt muß — wie im Falle des Protesilaos, der Alkestis und Eurydike — geschlossen werden, damit die Voraussetzungen der folgenden Handlung klar sind: ganz wie die Goetheschen Entwürfe zur Hadesszene es andeuten. Und gesetzt auch, der Dichter hielt die Schilderung des Wie der Wiederbelebung für nötig, so mußte diese sich in den mythologischen Stil der ganzen überrealen, phantastisch-poetischen Handlung fügen. Oder drängte es den von seinen naturphilosophischen Ideen erfüllten Dichter, den in der Dichtung gegebenen Fall einer Belebung zum Anlaß einer poetisch-mythologischen Gestaltung der genannten Ideen zu nehmen, so war dieses nicht aus den essentiellen Forderungen des Werkes, sondern aus einer zu jener Zeit vorhandenen subjektiven Stimmung des Dichters entsprungene Intermezzo auf keinen Fall geeignet, einen integrierenden Teil der Dichtung selbst zu ersetzen und zu verdrängen.

Nun weisen freilich die Interpreten, zur Rechtfertigung der Einschiebung jenes mythisch-biologischen Intermezzos, darauf hin, daß dieses nötig gewesen sei, weil es sich darum gehandelt habe, zu zeigen, daß Helena zu einem wirklichen, leibhaftigen, naturgesetzlich begründeten neuen Leben erstanden sei, und beziehen sich hierfür auf gewisse diesbezügliche Äußerungen Goethes (Hertz S. 9ff.). Demgegenüber kann nicht scharf genug betont werden, daß die Helena des Zwischenspiels, wie es Goethe gedichtet hat, ehe er noch an eine poetische Behandlung seiner Biologie im Rahmen des Faust dachte, und wie er es unverändert als dritten Akt in „der Tragödie zweiten Teil" hineinsetzte, alles andere als eine wirkliche, natürliche menschliche Gestalt ist. Im Gegenteil hat der Dichter an mehreren Stellen das Halbwirkliche, Gespensterhafte, das ihr wie dem Chor anhaftet, absichtlich und kräftig unterstrichen — dieselben Interpreten, die noch eben ihre völlig menschliche Wirklichkeit betonten, verfehlen nicht, jetzt auf diese geisterhaften Symptome gebührend aufmerksam zu machen —, und jeden Zweifel an der Art ihres Wesens beseitigt ihr Tod, der in der szenischen Bemerkung mit diesen Worten beschrieben wird: „Sie umarmt

Faust, das Körperliche verschwindet, Kleid und Schleier bleiben ihm in den Armen." Es folgt die Mahnung der Phorkyas an Faust, das Kleid der entschwundenen „Göttin" festzuhalten, die Belehrung über seine magisch-idealisierende Kraft, und „Helenens Gewande lösen sich in Wolken auf, umgeben Faust, heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber". Diesen Hergang „den überzeugendsten Beweis dafür" zu nennen, „daß der Dichter ihr (Helena) schon im Zwischenspiel nicht eine Halbexistenz, sondern wirkliches Leben zuschreiben wollte", und die Auffassung Veit Valentins, der in ihrem freiwilligen Sterben ein außernatürliches Geschehnis erblickt, als „seltsam" zu bezeichnen (so Hertz S. 137f.), das ist doch wohl der Gipfel der Verwirrung aller gesunden Begriffe. Die Fähigkeit der Dematerialisation fällt doch wohl aus dem Kreise des Natürlichen heraus [1]). Nein: die Helena des Zwischenspiels zeigt — in wahrhaft bewundernswerter Weise — ganz jenes Schweben zwischen wirklichem Dasein und Gespensterhaftigkeit, wie es die Anlage der ganzen Handlung, die Bedingtheit und Befristetheit ihrer Wiederbelebung, fordert. Und die Biologie als vermeintlich nötige Begründung des Auftretens Helenas ist in Wahrheit gerade so ein

[1]) Noch erstaunlicher als Hertz' These ist ihre Begründung. Er erinnert an die gebräuchlichen Wendungen: „den Geist aufgeben", „seinen Geist Gott übergeben" und ähnliche Ausdrucksweisen Fichtes und Goethes und meint, diese wiesen darauf hin, „daß die Vorstellung des Sterbens als eines freiwilligen Aktes des Scheidenden nichts Ungewöhnliches an sich trägt". Muß man darauf erst erwidern, daß, wenn in solchen Ausdrücken ein Schein von Freiwilligkeit liegt (auch nur ein Schein!), dies nicht die ernstliche Meinung des Redenden bezeichnet, sondern Euphemismus ist, der das härteste und unerbittlichste Muß, das der Mensch kennt, das Sterbenmüssen, wenigstens mit Worten seiner kategorischen Strenge entkleidet, wobei bekanntlich gewisse uralte Momente religiöser Scheu aufs bedeutsamste mitsprechen? Aber es kommt noch besser: „Man wird daher nichts Befremdendes darin finden, wenn Goethe den Tod Helenens mit ähnlichen Worten beschreibt." Also Hertz nennt Ausdrücke wie „den Geist aufgeben" usw., die sämtlich so oder so den reellen Vorgang des Sterbens, das Erlöschen der Lebensfunktionen im „entseelt" zurückbleibenden Körper umschreiben, „ähnlich" der szenischen Vorschrift „das Körperliche verschwindet"! — Ist übrigens der Tod Helenas ein freiwilliger? Aus dem Wortlaut der Dichtung ergibt sich nichts hierüber, und die Prämissen, aus denen es sich ergeben müßte, der Pakt mit Persephone, fehlen eben. Logisch wäre, daß Helena, wie sie ohne eigenen Willen, durch einen Schluß der unterirdischen Mächte, ins Leben trat und in diesem Leben durchaus weiter ein Spielball eines andern Willens, Mephistos, ist, so auch einem andern Willen folgend zum Orkus zurückkehrt. Über ihre dramaturgische Todesursache s. o. S. 31.

das Hauptmotiv verwirrender, die Grundanlage des Ganzen sprengender, aus einem fremden Gedankenkreis hineingetragener Exkurs wie die Byronapotheose im Helenaakt. Sehr treffend stellt Hertz S. 160 diese beiden Fälle der Einfügung zeitgeschichtlicher Ereignisse bzw. Gedanken an entscheidende Stellen der Faustdichtung unter Abänderung des alten Planes miteinander in Parallele: nur daß freilich der unvoreingenommene, rein sachliche Kritiker in dem einen wie im andern Fall (im Gegensatz zu Hertz) einen verhängnisvollen, die innere Harmonie der Gesamtdichtung unheilvoll berührenden Eingriff erkennen muß.

Noch etwas: wenn Hertz mit seiner Auffassung recht hat, dann sind also die in Betracht kommenden Teile der klassischen Walpurgisnacht eine mythologisch eingekleidete Darstellung der naturphilosophisch-biologischen Theorie, nach der die Monade, beim niedrigsten Urtier im Ozean beginnend, durch eine unendlich lange Folge von Generationen sich schließlich zum schönen Menschen emporentwickelt. Wendet man dies ganz eigentlich auf den Helenafall an, so muß man folgern, daß auch die Hauptmonas Helena, von Persephone auf Fausts Bitten „des Lebens holdem Lauf" wieder überlassen, auf jenem bezeichneten naturgesetzlichen Wege in langer Entwicklungsfolge vom Urtier zu ihrer vollendeten Menschenschönheit emporsteigt. Diesen Akt sich in die Fausthandlung hineinzudenken, ist — selbst bei weitgehendstem Abstrahieren von normalen Zeitbegriffen — eine solche Absurdität, daß sich für diese eigentliche Auffassung wohl nicht leicht ein Verteidiger finden wird. Sieht man aber von ihr ab, welche Funktion innerhalb des Gesamtorganismus der Faustdichtung hat dann dieser mythologisch-naturphilosophische Teil? Allenfalls kann man dann vielleicht sagen, er bilde eine Art (allerdings nicht leicht verständlicher) Zwischenaktsmusik über das Thema der Entstehung des Lebens, die über den Riß zwischen dem bisherigen dramatischen Geschehen, dem Streben nach der als Phantom erblickten Schönheit, und demjenigen des dritten Aktes, der körperlichen Erscheinung derselben, nicht ohne eine gewisse innere Beziehung hinüberleite: ein wirklich organisches, stilistisch analoges Verbindungsglied zwischen den beiden, wie es die geplante Katabasis und die Szene vor Persephone dargestellt hätte, ist das biologische Mysterium nicht.

## VII.

Hiermit ist alles Wesentliche, was ich über die ersten drei Akte des Faust II zu sagen hatte, gesagt. Auf die oben gestellte Frage nach den Ursachen, die dem naiven Leser Verständnis

und Genuß dieser drei Akte erschweren und ihn keinen wirklichen Plan und Grundgedanken erkennen lassen, hat sich die Antwort ergeben: die Ursachen liegen nicht im Leser und seinem mangelhaften Verständnis, sondern in dem Werk selbst und in seinem Schöpfer. Der große Plan ist dagewesen, die Saat war ausgestreut, aber der Schnitter hat die Ernte nicht mehr unter Dach und Fach bringen können. Gerade die gewaltigsten Motive: Faust als großer Politiker und als Höllenfahrer gleich Orpheus oder Herakles, sind unausgeführt geblieben — ganz wie es Goethe selbst bemerkte, als er im Januar 1832 nach dem Durchlesen des ganzen Werkes mit Ottilien schweren Herzens in sein Tagebuch schrieb: „Neue Aufregung zu Faust in Rücksicht größerer Ausführung der Hauptmotive, die ich, um fertig zu werden, allzu lakonisch behandelt hatte" (vgl. unten S. 74) — und damit ist das große geistige Band entfallen, das die Stoffmassen der ersten beiden Akte zusammengefaßt hätte; und im dritten Akt ist das auch ursprünglich vorhandene große faustische Motiv teils durch die Behandlung seiner Tiefe beraubt, teils unter dem durchkreuzenden Einfluß ästhetisch-kritischer Zeittendenzen und Nebenabsichten in verhängnisvoller Weise ins Allegoristische umgebogen worden mit schließlich fast gänzlichem Verlassen des Faustgedankens.

Indes wir dürfen uns nicht mit der Feststellung dieser Tatsachen und mit der resignierenden Überzeugung begnügen, daß Goethe wohl gewußt haben werde, weshalb er es so und nicht anders machte, sondern wir müssen weiter nach den Ursachen fragen, die das Dahinfallen gerade der großartigsten und erhabensten Motive herbeigeführt haben. Einfach zu glauben, daß diejenige Lösung, diejenige Formung, die Goethe schließlich seinem Werk gegeben hat, auch die objektiv beste war, heißt auf Kritik verzichten. Gewiß waren die Gründe, die Goethe bestimmten, diesen Entwurf fallen und dafür jene Ausgestaltung eintreten zu lassen, in jedem Falle subjektiv zureichend; es entsprach seiner ganzen Geistesrichtung und -stimmung zu einer gewissen Zeit, daß er die Dinge so und nicht anders faßte und gestaltete. Aber daneben hat ein solches Werk wie der Faust auch eine eigene Realität, ein eigenes Leben und seine inneren Gesetze, und wenn wir uns überzeugt haben, daß diesen nicht ihr Recht geworden ist, so ist es unsere kritische Pflicht, dies auszusprechen und den Ursachen nachzugehen, weshalb es so geworden ist, unbekümmert darum, ob der alte Goethe selbst mit unserer Kritik zufrieden gewesen wäre, oder ob er uns nicht zürnend zu den Allerneusten gerechnet hätte, die sich grenzenlos erdreisten; unbekümmert auch um den Zorn seiner allzu ergebenen Testamentsverwalter.

Wenn ich versuche, die Gründe darzulegen, die dazu geführt haben, daß der große Grundplan der Faustdichtung in der geschilderten Weise gesprengt wurde und Surrogate von geringerem Gewicht an die Stelle des wahrhaft Großen traten, kann ich mich kurz fassen, denn es ist zumeist auf bekannte Dinge zu verweisen. Manches hierher Gehörige ist ja auch schon oben gesagt worden.

Die Hauptsache ist: Goethe war zu alt geworden, als er sich wirklich zur Vollendung des Faust mit nicht genug zu bewundernder Energie und Spannkraft zusammenraffte. Und so erstaunlich die Leistung seines letzten Lustrums ist: zur Erfüllung der ganz großen poetischen Aufgaben hat die geistige Zeugungskraft nicht mehr ausgereicht. Ich erinnere noch einmal an Goethes eigene Äußerung gegen Eckermann über die Schwierigkeit der Proserpinaszene, und wieviel da vom Glück und von der Stimmung und Kraft des Augenblicks abhänge (oben S. 50). Solche glücklichen Augenblicke stellten sich nicht mehr so oft und leicht ein wie in der Jugend und in der „besten Zeit". Und nur zu sehr wurde der Dichter gestört und ließ sich stören durch seine höfischen und gesellschaftlichen Pflichten. Der eben gedachten Äußerung an Eckermann geht eine andere unmittelbar voraus (15. Januar 1827): Goethe hat seinen Entschluß ausgesprochen, die Skizze der klassischen Walpurgisnacht nicht, wie vor einiger Zeit vorgenommen, drucken zu lassen. „Das ist mir lieb," sagt Eckermann, „denn nun habe ich doch die Hoffnung, daß Sie sie ausführen werden." — „In einem Vierteljahre", erwidert Goethe, „wäre es getan, allein woher will die Ruhe kommen! Der Tag macht gar zu viele Ansprüche an mich; es hält schwer, mich so sehr abzusondern und zu isolieren. Diesen Morgen war der Erbgroßherzog bei mir, auf morgen Mittag hat sich die Großherzogin melden lassen. Ich habe solche Besuche als eine hohe Gnade zu schätzen, sie verschönern mein Leben; allein sie nehmen doch mein Inneres in Anspruch, ich muß doch bedenken, was ich diesen hohen Personen immer Neues vorlegen und wie ich sie würdig unterhalten will." Welche Empfindungen weckt es, zu denken, daß um der Vorbereitung auf einen hohen Besuch willen beispielsweise die Proserpinaszene nicht zur Reife gekommen ist!

Aber das Nachlassen der noch durch tausend Rücksichten gestörten poetischen Schaffenskraft im höchsten Greisenalter erklärt erst einen Teil. Wie viele überragend große, rein poetisch-leidenschaftliche Momente enthalten doch noch diese in ihrem Wesentlichen nicht ausgetragenen ersten drei Akte, und zu welcher grandiosen Höhe erheben sich die beiden Schlußakte in ihrer Gesamtheit! Da müssen doch noch andere Faktoren

mitspielen, die das Gelingen gewisser Motive und Partien beförderten, andern wieder abgünstig waren. Einen Fingerzeig gibt hier die Äußerung über Fausts Verklärung vom 6. Juni 1831 an Eckermann: „Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich, bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen, mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte." Dies trifft den springenden Punkt. Die im höchsten Sinne gelungenen Partien der Dichtung sind diejenigen, in denen die poetische Intention sich an gegebene Formen und an einen festen Stil hält, mit dem, ist hinzuzufügen, der Dichter durch intensives und dauerndes Erleben aufs innigste verbunden war. Diese Kraft des Erlebnisses, die in den empfänglichsten Jugendjahren stattgehabte und von daher durchs ganze Leben fortwirkende, hingegebene Durchdringung mit der mittelalterlich-christlichen Mystik gibt der Apotheose Fausts ebenso wie den großen Monologen des ersten Teils jene magische Gewalt, den Leser zu fesseln und zu erschüttern, auch wo er das Einzelne vielleicht gar nicht ganz erfaßt und versteht.

Ähnlich verhält es sich mit dem übrigen Inhalt der Schlußakte. Zwar daß das Schlachtengemälde eine hervorragende strategische Begabung Goethes beweise, wie einige besonders eifrige Diener am Wort entdeckt haben, wollen wir füglich dahingestellt sein lassen. Aber gewiß hatte er aus seinen historischen Studien und als Attaché großer Stäbe soviel von den Grundbegriffen des strategischen Handwerks in sich aufgenommen, um aus sich heraus den Plan einer Theaterschlacht mit einiger Wahrheit entwerfen zu können. In der Belehnungsszene werden stärkste Jugendeindrücke dichterisch gestaltet, und Faust als Kolonisator, als großzügiger Organisator eines umfassenden gemeinnützigen Unternehmens, das ist ein idealisiertes Spiegelbild des eigenen Strebens und Wirkens im weimarischen Ländchen, bereichert durch die besonderen Züge gerade solcher Abdämmungs- und Trockenlegungsarbeiten, die teils während des eigenen langen Lebens, teils durch das gelegentliche Bekanntwerden mit älteren Unternehmungen dieser Art auf literarischem Wege in den Gesichtskreis des Dichters gerückt waren. Die innere Stimmung des praktisch für diese Welt Schaffenden kannte der Dichter vor allem aus dem eigenen intensiven Erlebnis.

Diese Grundlage des eigenen Erlebens, auf der, wenn bei irgendeinem, bei Goethe alle vollwertigen Schöpfungen ruhen.

versagte für das große Problem des ersten Aktes, die Tragödie des idealen Politikers. Wohl fehlte dem jungen Goethe dafür weder die Kampfstimmung noch auch die praktische Erfahrung. Man braucht nur an Goetz und Egmont und an die leidenschaftliche Kritik der feudalen Gesellschaftsordnung im Werther zu denken. Natürlich hatte ihn die Revolution der Geister, die der Revolution der Tat voraufging und ihr den Weg bereitete, nicht unberührt gelassen, und als er nach Weimar ging, als Freund und bewunderter Mentor eines blutjungen, ideal gerichteten Fürsten, hat er, der Zeitstimmung gemäß, größere Dinge im Sinne gehabt als das begrenzte Wirken, zu dem ihn ziemlich bald die Macht der Verhältnisse zwang, und die Funktion als Gelegenheits-Hofdichter; über diese Degradation seines Genies hat er sich ja bekanntlich kräftig genug, zum Teil mit Kilian Brustfleckischer Derbheit, ausgesprochen. Aber er hat sich doch ohne allzu scharfen Widerstand gefügt. Er war weder politischer Revolutionär noch recht hartnäckiger Reformer; überhaupt keine derbe Kampfnatur. Seine großen politisch-reformatorischen Pläne, die er als Freund und Berater eines erleuchteten, beeinflußbaren jungen Fürsten durchsetzen zu können hoffte, sind in seinem wirklichen Leben ebenso Entwurf geblieben wie die entsprechende Partie der Faustdichtung. Diese ist darum auch hier Spiegelung des eigenen Lebens, das ihn, statt zum idealen Reformator, zum maître de plaisir und Mädchen für alles am Weimarer Hof gemacht hat. Und weil also nach dieser Seite hin das Leben Goethes der eigentlichen Größe, der politisch-historischen Größe, entbehrt, darum fehlt diese auch dem Teil der Faustdichtung, der diese Seite schildert. Und abgesehen von diesem Mangel einer recht intensiven Erfahrung — denn allzu tragisch hat Goethe das Mißlingen seiner Reformpläne doch nicht genommen — fehlte dem greisen Hofmann dann auch das Wollen zu einer solchen direkten politischen Kritik. Der Mann, der 40 Jahre vorher die Beseitigung der Bauernfron bei seinem Herzog durchzusetzen bemüht gewesen war, hatte 1816 gegen die Einführung der Verfassung gearbeitet: wie sollte er nun das Drama des politischen Reformers Faust schreiben? Weil aber doch der Mensch und Hofmann Goethe, wenn er schon in seinem hochpolitischen Ehrgeiz bald erlahmt und selbst maßvollem Fortschritt abhold war, die Reformbedürftigkeit dieser beschränkten, kleinlichen, nur auf die Wahrung eines bedeutenden Scheines, eigensüchtige Ausnützung aller Hilfsquellen, Wohlleben und Amüsement bedachten Sippe nur zu wohl durchschaute und verurteilte, so ist sein Bild des kaiserlichen Hofes zu jener bitterlichen indirekten Satire geworden, die der erste Akt des zweiten Teils wesentlich dar-

stellt, einer schärferen negativen Kritik als alle Revolutionsdramen der Stürmer und Dränger eben dadurch, daß in ihr ein, wenn auch unterliegend, doch Hoffnung und Ausblick auf die Zukunft öffnendes positives Element völlig fehlt. An dem Kaiserhof Goethes ist auch noch nicht einmal in einem Kopf der Begriff dafür, daß etwas faul ist in diesem Staate, aufgegangen. In der vorbrechenden poetischen Gestaltung offenbart sich da ein Grad aufgestauter Verbitterung, wie sie der milde und zurückhaltende Mann sonst niemals zum Ausdruck gebracht hat (wie denn doch auch die einseitige, parteiische Kritik der katholischen Kirche im ersten und in der Schlußszene des vierten Aktes mit ihrer völligen Ignorierung der positiven Kulturleistungen der Kirche wie die Entladung eines lange aufgesparten Grimmes wirkt). Wie Goethes äußeres Leben als Politiker ins Breite und im großen Sinne Unbedeutende ging, so ist auch seinem Alter ego Faust das gleiche Schicksal beschieden gewesen. Aus der großen, idealen politischen Wirksamkeit ist nichts geworden, an ihre Stelle ist als Ersatz — nicht mehr ihr zur Seite als Gegenspiel — der politische Alltag mit seinen unerquicklichen, höchst realen Anforderungen, mit der leidigen Geldnot, die so vielen großen Plänen ein vorzeitiges Grab gräbt, und andererseits das ausschweifende Amüsement des Hofes in breiter satirischer Darstellung getreten, alles Themen, wofür dem Dichter aus dem eigenen Leben der Stoff in Überfülle zufloß, zu poetischer Gestaltung reizend, zugleich vortrefflich sich in den Rahmen des Volksbuches und des Puppenspiels fügend.

Dem jungen Goethe, das darf man gewiß behaupten, auch wohl noch dem Freunde Schillers würde dieses am Ende zustande gekommene Bild, dem es zwar nicht an Breite und Fülle des Gehalts, wohl aber an einem großen dramatisch-tragischen Grundgedanken, dem Faustischen, fehlte, nicht genügt haben; der ruhige, resignierte Greis, der von der erreichten Klarheit aus mit peinlichem Gefühl auf seine stürmische, vom Drange menschlichen Gewühles erregte Jugend blickte, dem nicht mehr ein Schiller als zweites kritisches Gewissen, sondern ein allzeit ergebener und zum unbedingten Bewundern bereiter Eckermann zur Seite stand, der konservative Politiker, der, ein halbes Jahrhundert in dem beschränkten Anschauungskreis eines kleinen Hofes lebend, durch die Ausuferungen der französischen Revolution zum abgesagten Feind alles stürmischen Reformerdranges geworden und, man darf es wohl sagen, politisch ein Kind des 18. Jahrhunderts geblieben war, hatte sich innerlich von dem politischen Idealisten Faust zu weit entfernt, um ihn noch dichten zu können. Und das Problem, die breite Flut des wirklichen Lebens zu erfassen und künstlerisch zu gestalten, das

Artistische an dieser Aufgabe fesselte und erfüllte ihn so, daß er das Manko, das an dem Ganzen haften blieb, entweder nicht mehr bemerkte oder doch unterschätzte.

Bedenkt: der Teufel, der ist alt,
So werdet alt, ihn zu verstehen!

In dieser Mahnung liegt doch zugleich ein Stück Resignation, ein Zugeständnis, daß etwas fehle: der jugendliche Idealdrang, das spezifisch Faustische. Und das wäre im ersten Akt der politische Ikarusflug gewesen. Die Unzureichendheit des eigenen inneren Erlebnisses auf diesem Gebiet und die Abneigung des Greises gegen diese ganze Geistesrichtung haben das Motiv unterdrückt; die reiche Fülle des Erlebnisses verbunden mit der Lust zu einer satirischen Abrechnung mit dem, was ihm ein halbes Jahrhundert lang die Schwingen gebunden hatte, hat die reale negative Kehrseite jenes Ideals zum alleinigen Inhalt des ersten Aktes werden lassen.

Im Mangel des zugrunde liegenden Erlebnisses wurzelt gleicherweise die Schwäche der Helenadichtung. Alle die vielen großen und wahren Frauengestalten Goethes haben das Gemeinsame, daß sie nach dem Bilde lebender Frauen, die für das innere Leben des Dichters etwas bedeutet hatten, geschaffen sind. Helena allein ist ohne Modell gebildet, und darum ist sie ohne persönliches Leben, ein Idol, ein blutloser Schemen, geblieben. Da Goethe als ein Fünfundsiebzigjähriger daran ging, das Drama der größten Liebesheldin aller Zeiten zu schaffen, des Symbols dämonischer Erotik, loderte in seiner Brust nicht mehr die Flamme, die allein ein solches Bild hätte erschaffen können. Erstaunlich ist die Kraft erotischer Rückerinnerung, mit der die leidenschaftlichen Aufschwünge Fausts im ersten und zweiten Akt noch gestaltet sind; aber es sind Episoden. Die auftretende Heldin selbst mit dem dämonischen Reiz auszustatten, der ihr zukam, reichte die erotische Leidenschaft nicht mehr zu. Wohl war erst wenige Jahre vorher das Herz des Greises noch einmal, zum letztenmal, von dem alten jugendlichen Feuer ergriffen worden. Aber nach welcher Richtung dieses letzte Liebeserlebnis sich im Innern des Dichters auswirkte und poetische Gestaltung gewann, das zeigt die wunderbare Marienbader Elegie:

In unsers Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten;
Wir heißen's: fromm sein! — Solcher sel'gen Höhe
Fühl ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe.

Und die andern unsagbar schönen Strophen! Es sind die Vorklänge zu der mystischen Seelenerotik Gretchens im Monolog des vierten Aktes und in der Verklärung. Aus dieser Stimmung, auf diesem Grunde konnte nicht das sinnlich-leidenschaftliche Helenadrama erwachsen. Da er so nicht in den eigenen Busen greifen konnte, ist der Dichter gleichsam rein artistisch zu Werke gegangen. Helena ist ein reines Kunstprodukt — und darum ohne Leben. Mit welchen bewußten künstlerischen Mitteln Goethe das Wesen und den Eindruck der vollendeten majestätischen Schönheit anschaulich und überzeugend zu machen gesucht hat, ist oben angedeutet worden. Der Erfolg im Sinne einer wirklich lebensvollen Dichtung ist negativ geblieben. An die Stelle der gefühlten menschlichen Tragödie, die sich, eben wegen des mangelnden Grunderlebnisses, nicht gestalten wollte, ist die lebensferne ästhetische Allegorie getreten und so ein Werk zustande gekommen, das mit seiner wundervollen, bis ins kleinste durchgeführten artistischen Feinheit, seiner stilistischen Filigranarbeit, seinem allegorischen Grundcharakter und der vielfältigen Einmengung literarischer, ästhetischer, allegorischer Nebenbedeutungen und -beziehungen, mit seiner daraus hervorgehenden Schwierigkeit und nur auf einen kleinen Kreis gelehrter Ästheten begrenzten Zugänglichkeit alle Merkmale der alexandrinischen Kleinkunst an sich trägt. Das aber ist ja ganz und gar den Goetheschen Altersanschauungen gemäß, die — um die zwei viel mißbrauchten, aber doch so unmittelbar verständlichen termini noch einmal heranzuziehen — nach der längst vollzogenen Hinausentwicklung über die dionysische Genialität der Jugend, den „Titanismus", sich ganz einem extremen artistischen Apollinismus in die Arme geworfen hatten. Und wenn es begreiflich ist, daß der greise Dichter in der Schöpferfreude an dem in so hohem Alter noch glücklich Hervorgebrachten und mit so getrübtem Urteil die neue Schöpfung hoch über die Werke der Jugend stellte und nicht müde wurde, gegenüber dem „aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangenen" ersten Teil die größere Klarheit, das minder Fragmentarische des zweiten Teils hervorzuheben — wobei er seinen subjektiven Seelenzustand mit seiner objektiven Hervorbringung verwechselte —, wenn er gar die Produktion des Alters reinen Goldmünzen vergleichen zu dürfen meinte gegenüber der Scheidemünze der Jugend (zu Eckermann am 6. Dezember 1829): so ist es Pflicht des Kritikers, hier mit den Urteilen des Dichters nicht mitzugehen, sondern sich zu erinnern, daß außerhalb der engeren Goethephilologie für das wahrhaft Klassische, für die große Dichtung höchsten Stils, andere Maßstäbe gelten als die des alten Goethe.

In sozusagen polarer Korresponsion mit dem besprochenen esoterischen Charakter eines großen Teiles der späten Produktion Goethes zeigt sich gleichzeitig die Neigung, dem weiteren Publikum, dem zum Kern dieser schwierigen Schöpfungen der Zutritt naturgemäß verschlossen bleibt, wenigstens eine äußerliche Unterhaltung zu bieten. Die breite Masse, die den inneren Sinn nicht fassen kann, soll wenigstens etwas Rechtes zu sehen bekommen. Darin liegt ohne Zweifel ein verhängnisvoller Abfall von den Idealen, zu denen sich Goethe einstmals gleich seinem Freunde Schiller bekannt hatte, an die sich, trotz des „Vorspieles auf dem Theater", auch der Dichter des ersten Teiles der Fausttragödie hielt. Aber dieser stammt eben zum größten Teil aus rein künstlerisch orientierten Lebensperioden. Inzwischen war Goethe eine lange Reihe von Jahren Theaterdirektor gewesen und hatte dabei wohl oder übel viel von den reinen künstlerischen Forderungen dem gewöhnlichen Geschmack des Publikums und allerlei praktischen Rücksichten opfern lernen müssen. Naturgemäß hat diese langanhaltende praktische Betätigung allmählich auch auf die ganze Mentalität des Menschen und Dichters Goethe eingewirkt. Man darf wohl sagen, daß in den häufigen Auslassungen des alten Goethe über Drama und Theater fast öfter der Theaterdirektor als der rein künstlerisch gerichtete Dichter zu Worte kommt. Das spielt ohne Zweifel auch in erheblichem Maße in den Faust II hinein. Ohne den Gedanken, daß es vor allem darauf ankommt, dem Publikum viel zu sehen zu geben (zum Ersatz für das ihm versagte Eindringen in den Wesenskern) — man erinnere sich der S. 19 zitierten Äußerung an Eckermann —, wäre gewiß viel von dem im ersten und auch in den späteren Akten Enthaltenen nicht geschrieben worden oder wenigstens nicht in den Faust hineingekommen. Da spukt in bedrohlicher Weise das kunstfremde Gespenst des Ausstattungsstückes herein.

Im höchsten Alter hat der Dichter, in dem innigen, jugendlich-ehrgeizigen Drang, sein größtes Werk nicht unvollendet zu hinterlassen, sich noch mit ungeheurer Energie an die Arbeit gemacht, die gewaltigen Stoffmassen, die in ihm aufgespeichert lagen, zu einem Ganzen zu formen. In einen weiten Rahmen hat er alles, was sich ihm bot und zur Ausführung reizte, zusammengefaßt und hineingesetzt, und die Natur der Sache, die veränderte Psychologie des Greises im Verein mit dem festen Entschluß, das Ganze nun auf alle Fälle und ungesäumt zum Ende zu führen, brachte es mit sich, daß da manche der echtesten, faustischesten Motive, die sich nicht mehr zwingen lassen wollten oder überhaupt dem Greise nicht mehr gemäß waren, dahinfielen oder „allzu lakonisch behandelt" wurden, und daß

dafür manches minder Wesentliche zu behaglicher Breite heranwuchs, ohne daß dem Schöpfer in seiner Freude am Gelingen des einzelnen das Mißverhältnis innerhalb des Ganzen recht zum Bewußtsein kam. Was so entstand, ist eine Art Revue, eine lockere Szenenfolge um Faust, wie dies Eckermann selbst Goethe gegenüber am 13. Februar 1831 sehr treffend ausgesprochen hat: „Es wird also (der vierte Akt) völlig im Charakter des übrigen sein; denn im Grunde sind doch der Auerbachsche Keller, die Hexenküche, der Blocksberg, der Reichstag, die Maskerade, das Papiergeld, das Laboratorium, die Klassische Walpurgisnacht, die Helena lauter für sich bestehende kleine Weltenkreise, die, in sich abgeschlossen, wohl aufeinander wirken, aber doch einander wenig angehen. Dem Dichter liegt daran, eine mannigfaltige Welt auszusprechen, und er benutzt die Fabel eines berühmten Helden bloß als eine Art von durchgehender Schnur, um darauf aneinanderzureihen, was er Lust hat. Es ist mit der ‚Odyssee' und dem ‚Gil-Blas' auch nicht anders." Und was erwidert Goethe hierauf? „Sie haben vollkommen recht; auch kommt es bei einer solchen Komposition bloß darauf an, daß die einzelnen Massen bedeutend und klar seien, während es als ein Ganzes immer inkommensurabel bleibt, aber ebendeswegen, gleich einem unaufgelösten Problem, die Menschen zu wiederholter Betrachtung immer wieder anlockt [1])."

Kein anderes Wort Goethes ist geeigneter, als Leitwort für die Lektüre des Faust II zu dienen als dieses. Wer da meint, das Ganze als eine große, einheitliche, immer auf ein großes Ziel gerichtete Dichtung fassen zu sollen, der wird, wenn er aufrichtig ist, die großen Retardationen im ersten und zweiten und eigentlich den ganzen dritten Akt als fast unerträglich empfinden müssen. Wer indes weiß und eingesehen hat, daß dieser große Plan zwar einmal da war, daß Goethe aber nicht mehr die Kraft noch den rechten Willen und die Stimmung gehabt hat, ihn zu verwirklichen und alles störende und ablenkende Nebenwerk unerbittlich auszuscheiden, sondern daß er als alter Herr sich begnügt hat, alles Material, was sich in mehr als einem halben Jahrhundert in ihm aufgesammelt hatte.

---

[1]) Die Authentizität dieses von Eckermann berichteten Goethewortes deswegen anzuzweifeln, weil der Dichter 1806 eine der Eckermannschen verwandte Auffassung Ludens scharf zurückgewiesen hatte (so H. H. Borcherdt, Goethe über seinen Faust, S. 82), liegt nicht der mindeste Grund vor: als ob ein Mensch, zumal ein genialer Mensch, in verschiedenen Stimmungen und zu verschiedenen Zeiten, sogar nach 25 Jahren, immer das Gleiche urteilen müßte!

aneinanderzureihen und zu verknüpfen, so läßlich, wie er etwa auch die Wanderjahre komponierte, wobei es sich ergab, daß er oft zur Ausführung der großen entscheidenden Partien nicht mehr die Kraft und die gute Stunde fand, wohingegen Szenen und Vorwürfe leichteren Schlages, die keinen solchen Hochflug der Phantasie, des schöpferischen Genius erforderten, ihm um so leichter flossen: wer diese Erkenntnis gewonnen hat und demgemäß mit einer andern Erwartung und Stimmung an das Werk herangeht, den wird nichts mehr enttäuschen, vielmehr wird er überall reichste Erfahrung, tiefste Weisheit, feinsten künstlerischen Geist und erlesenste Schönheit in verschwenderischer Fülle ausgegossen finden, wenn er nicht mehr mit hochgespannter Sehnsucht nach dem künstlerischen Erlebnis und der seelischen Erschütterung verlangt, sondern in beschaulicher, genußbereiter Wanderung bedächtig von Szene zu Szene, von Akt zu Akt vorwärtsschreitet. Aber freilich hört damit Faust II auf, ein großes Einheitswerk höchsten Stiles zu sein.

Ein Gleichnis, das sich mir schon einmal in die Feder drängte, kann ich zum Schluß nicht unterdrücken. Man kann die ganze Faustdichtung, die am Ende den Extrakt eines langen, an inneren Wandlungen überreichen Lebens darstellt, betrachten wie einen gewaltigen Dombau, an dem viele Generationen, zu neuen geistigen Stimmungen und zu entsprechend veränderten bildnerischen Ausdrucksformen fortschreitend, gearbeitet haben, so daß am Ende wohl ein historisch zusammengewachsenes, den Entwicklungsgang seiner Schöpfer spiegelndes, aber kein wirklich in sich harmonisches, folgerichtiges, stileinheitliches Ganzes dasteht. So ist auf den gotischen Grundbau des Faust das mächtige antikisierende (oder Renaissance-) Bauglied der Helena aufgesetzt, und die Verklärung Fausts, worin das Gebäude gipfelt, atmet den schwärmerisch verzückten Geist des Barock, über das antik-weltliche Intermezzo auf gotische Stimmungen zurückweisend. Und noch nach einer Richtung mag man das Gleichnis fortführen: wie die Söhne und Enkel der alten Grundsteinleger, die das Werk der Ahnen in einem neuen Stil fortsetzten, nicht das volle Bewußtsein, geschweige denn die Absicht hatten, den alten Baugedanken aufzugeben oder wegzuwerfen, sondern ihn in geläuterter Form weiterzuführen meinten, so hat auch Goethe den Glauben gehabt, die Schöpfung seiner Jugend zu einer höheren Harmonie, einer gereinigten Klarheit emporzuheben, nicht aber ihren Grundplan zu zerbrechen.

Das große, geschlossene klassische Werk, das Goethe mit dem Faust II noch zu schaffen im Sinne hatte, ist ihm nicht

nehr gelungen. Aber der Schönheitsfreund, der nach gewissenhafter Auseinandersetzung mit ihm und nach klarer Erkenntnis seiner Unvollkommenheiten doch mit verdoppelter, vertiefter Bewunderung zu dem ewig Schönen und über alle Kritik Erhabenen in ihm zurückkehrt, mag seine Empfindung durch die Worte umschreiben, mit denen der Ritter angesichts der Helenaerscheinung sich über die mißwollende Kritik der eifersüchtigen Damen hinwegsetzt:

Gelegentlich nimmt jeder sich das Beste;
Ich hielte mich an diese schönen Reste.

# Anhänge.

**Anhang 1** (zu S. 13). Der Politiker Faust. Den Ehrentitel Fr. Th. Vischers, daß er vor dem Bekanntwerden der im Text verwerteten Paralipomena aus der Grundanlage der Faustdichtung heraus eine politische Betätigung Fausts im großen Stil gefordert hat, so wie sie die genannten Paralipomena als ursprünglichen Plan Goethes erweisen, erkennt Max Morris, Goethestudien I² (1902) 230f., an: „Es ist kein übles Zeugnis für den Poeten, der in Vischer steckte, daß er sich Goethes Gedanken lange, ehe sie öffentlich bekannt wurden, auf eigene Hand dichtete." Mit besserem Recht kann man sagen, es ist der Kritiker und Interpret Vischer, dem die Tatsachen hier aufs glänzendste recht gegeben haben. Liegt darin nicht eine Mahnung, auch die sonstigen Darlegungen und Urteile Vischers etwas ernster und respektvoller aufzunehmen, als es gewöhnlich geschieht? Wenn Morris fortfährt: „Aber Goethe wird denn doch wohl zureichende Gründe gehabt haben, von den beiden Plänen (der zweite ist das große Gericht über Faust als Schluß des Gesamtwerkes) abzusehen" und auf die Schwierigkeit hinweist, das Faustdrama aus der Sphäre des Mythos in die deutsche Geschichte überzuleiten und bei einer Gerichtsszene Mephisto nicht schließlich doch als einen um sein Recht verkürzten Rechtsuchenden erscheinen zu lassen, so liegt in dem ersten Satz ein grundsätzlicher Verzicht auf jede Kritik und in dem letzten ein ungewolltes verhängnisvolles Zugeständnis an Vischer. Denn wer der Meinung ist, daß Goethe die Gerichtshandlung zugunsten des ausgeführten bloßen Begnadigungsaktes fallen ließ um der Gefahr willen, daß Mephistopheles schließlich doch als ein um sein Recht Verkürzter erscheine, der gibt zu, daß es um die rechtliche Begründung des lossprechenden Urteils, das durch Fausts Verklärung vollzogen erscheint, schlecht bestellt ist: und das eben hat bekanntlich Vischer behauptet! Seine logischen Gründe scheinen mir nicht widerlegt und unwiderleglich, nur ist nach meinem Empfinden und Urteil die poetische Leistung des Schlusses der Faustdichtung — gegen die sich in Vischer hauptsächlich der parteiische, antikatholische Kulturkämpfergeist empörte und verhärtete — so überwältigend groß, daß davor die logischen Einwände ebenso verstummen müssen, wie die kritische Behandlung der Widersprüche im Homer zwar berechtigt und notwendig, aber

für die Bewertung der Gesamtleistung des Homerischen Epos ohne jeden Belang ist. — Und die Schwierigkeit der Hinüberleitung des Faustdramas aus der mythischen in die historische Sphäre überschätzt Morris. Freilich, einen Kaiser Faust in die Geschichtstabelle einzuschmuggeln, wäre — vielleicht! — nicht wohl angegangen. Aber wie Faust im vierten Akt entscheidend in die Schlacht zwischen Kaiser und Gegenkaiser eingreift, die Erbämter geschaffen werden und Faust das Lehn vom grenzenlosen Strande empfängt, ohne daß es einem Vernünftigen beifällt, mit der besagten Geschichtstabelle gelaufen zu kommen, wie Faust im fünften Akt als Großkolonisator wirkt, ohne daß wir nach dem historischen Wann und Wo fragen, wie vielmehr jedermann diese Geschehnisse und Taten zeitlos und typisch auffaßt — obwohl sich das mittelalterliche Milieu der Schlacht und der Belehnung und das moderne Abdämmungs- und Trockenlegungsprojekt eigentlich historisch gar nicht miteinander vertragen —, so wären auch einem innerpolitischen Reorganisator, einem idealen Staatsbaumeister oder Volksbeglücker Faust die Tatsachen der Geschichte am allerwenigsten im Wege gewesen; im Gegenteil sind diese Ideen noch allgemeiner und zeitloser als das historisch-reale Material, das Goethe schließlich in die Dichtung aufgenommen hat. — Natürlich hatte Goethe Gründe, weshalb er die Faustdichtung nicht im Sinne der alten Entwürfe zu Ende führte, und gewiß waren sie zureichend für ihn im persönlichen Sinne: subjektiv zureichend. Ob sie es aber auch objektiv, vom Standpunkte des Werkes aus waren, das eben ist die grundlegende kritische Frage, die zu stellen Morris und mit ihm die meisten Goethephilologen aus allzu großer Ehrfurcht vor dem Schöpfer des Werkes unterlassen!

**Anhang 2** (zu S. 13). Die klassischen Masken. Auch bei der Beurteilung des Mummenschanzes wird besonnene Kritik mehr zur Erhöhung des Genusses beitragen als ewig gleichgestimmte Schwärmerei. Ein Beispiel für viele. Zum Auftreten der antiken Masken schreibt Traumann im Kommentar II 133: „Eine höhere Weltanschauung als die bloß sinnliche, die bisher gewaltet, ein Blick, der tiefer das irdische Treiben durchdringt, hat die Gestalten ausgeheckt, die nun erscheinen. Mit den Grazien, Parzen und Furien weht uns zum ersten Male der edle Geist und die maßvolle Phantasie der Antike an. Es sind die Mächte, die das Leben schmücken, leiten, verderben." Wer ruhiger zusieht (und vielleicht auch einen klareren Begriff vom Geist und der Phantasie der Antike hat), wird sich vielmehr an dem humoristischen Ton ergötzen, durch den Goethe die düsteren Gestalten glücklich und stilgerecht in das heitere Maskentreiben eingereiht hat. Es handelt sich hier eben gar nicht um

eine große klassische Sache, für die man alsbald zu den bekannten Schlagworten greifen muß, die zu dem Stichwort „Antike" gehören, sondern um eine scherzhafte Mimik, die sehr hübsch, aber alles andere als klassisch, nicht einmal ernsthaft klassizistisch zu nennen ist, vermöge der absichtlichen und betonten Travestierung und Modernisierung. — Wenn gleich darauf der Clou der Ausstattungsrevue, der die Kraft allegorisierende Elefant mit Furcht und Hoffnung, Klugheit und Sieg, von Traumann als „das wahrhaft heroische Symbol" angepriesen wird, so kann er sich wohl auf Eckermann als Vorgänger seiner Begeisterung berufen (20. Dezember 1829), wird aber außerhalb der orthodoxen Goethegemeinde kaum allzu viele wirkliche Gläubige für den Kult der Zirkusattraktion finden.

**Anhang 3** (zu S. 21). Das Reimspiel. Dieses hübsche lyrische Intermezzo ergreift Traumann, Kommentar II 239, gleich beim Schopf, um daraus den geistigen Charakter des Verhältnisses zwischen Faust und Helena zu destillieren, und zwar in folgender Superlativform: „Wie bei Hatem und Suleika, bei Behramgar und Dilaram, so nimmt die rasch emporgeloderte Neigung zwischen Faust und Helena sofort eine geistige Wendung. Sie wetteifern in Liebe und Dichtung, wie Goethe von jenem persischen Paare sagte. Nur einmal noch ist in einem großen Drama der Weltliteratur die jäh aufgesprossene Liebe so vergeistigt worden, in Shakespeares Romeo und Julia, in der herrlichen Szene, da der Held seine ehrfurchtsvoll-feurige Liebeserklärung an die Erwählte seines Herzens, die er zum ersten Male sieht und anspricht, in die kunstvolle Form des Sonettes kleidet und Julia in der gleichen, feierlich süßen Weise erwidert." (Nebenbei bemerkt kann man die angezogene Shakespeareszene auch anders beurteilen und in den eingeschobenen Sonetten ein stilistisch unangebrachtes, dem preziösen Zeitgeschmack Rechnung tragendes Einschiebsel sehen.) Wer für sein System den geistigen Charakter des Faust-Helena-Verhältnisses braucht, der darf freilich nicht wählerisch sein, sondern muß zugreifen und sich an diese feine und galante Wechselrede halten, denn sonst ist in dem ganzen Helenaakt kaum noch Belegmaterial für diesen behaupteten geistigen Charakter zu finden. Selbst die zarteste und intimste Stelle (die an seelischem Gehalt das Reimspiel weit in Schatten stellt), die kurz darauf folgende Distichomythie „Ich fühle mich so fern und doch so nah" zittert wohl von zarter und süßer Sinnlichkeit und ist von auserlesenster lyrischer Schönheit, enthält aber nichts von jener Vergeistigung, die aus Faust — nach der Behauptung seiner Ausleger — den ganz neuen, heroischen Menschen machen soll, der im vierten Akt den Kolonisationsgedanken gefaßt hat. Aller-

dings ist nicht leicht ein Dichtwerk ein solches Hohelied vergeistigter Erotik wie der Faust. Deren höchste Offenbarungen entwirken sich aber nicht in der „Helena", sondern in dem Religionsgespräch zwischen Faust und Gretchen, im einleitenden Monolog des vierten Aktes und in Fausts Verklärung. Vergeistigte Erotik, das bedeutet nämlich nicht feingeschliffene (auch empfundene) Redensarten wechseln, sondern die Sinnlichkeit zur Angelegenheit der ganzen sittlichen Persönlichkeit machen. Und daß davon in dem Helenaakt keine Rede ist, das werden doch wohl nur die unentwegtesten der modernen Eckermänner zu bestreiten wagen. Auch Casanova und seine geistesverwandten Zeitgenossen liebten eine geistvolle Causerie, bevor sie zu Taten schritten; wer aber möchte sie deswegen zu Helden vergeistigter Erotik stempeln?

**Anhang 4** (zu S. 30). Die Liebesszene zwischen Faust und Helena. Der im Text besprochene und in dem dort zitierten Chorlied vom Dichter unterstrichene Hergang und Sachverhalt kann natürlich den Erklärern nicht in den Kram passen, die das eben vorhergegangene geistreich-galante Reimspiel benutzt haben, um das von Anfang an und bisher durchaus sinnlich gefaßte und dargestellte Verhältnis zwischen Faust und Helena als edelste vergeistigte Liebe, als innigste Verbindung der Seelen und der Geister zu bezeichnen (vgl. Anhang 3). So meint Traumann II 239, daß die so gar nicht verschämte, in den letzten Versen doch eigentlich schon lüstern zu nennende Offenherzigkeit der troischen Jungfrauen, womit sie ihre und ihrer Königin Bereitwilligkeit zum Ausdruck bringen, dem jeweiligen Gebieter, wie es bringt die Gelegenheit, über die schwellenden Glieder volles Recht zu erteilen, dem elementaren Empfinden dieser Kinder der Natur, dieser nymphenartigen Geschöpfe, entspreche, mit dem Untergedanken, daß diese Psychologie der Mägde keineswegs auch auf die Herrin angewendet werden dürfe. Aber ihr tatsächliches Verhalten stimmt zu unzweideutig zu den Worten des Chors, als daß man sie von den „elementar empfindenden" Mägden trennen könnte. Diese elementare Erotik entspricht ja auch durchaus Helenas historischem Charakter. Sie ist nun einmal der Typus der bedingungslos sich verschenkenden freien Liebe, und so hat sie mit vollstem Recht auch Goethe dargestellt. So wenig sie sich bedachte, als sie der schöne Paris verführte, so wenig kennt sie eine moralische Hemmung dem neuen Bewerber Faust gegenüber. Wohl klagt sie im Anfang des Aktes über den Fluch ihrer Schönheit, aber zur Märtyrerin der Gattentreue hat sie einmal kein Talent. Nicht der Schatten einer Anwandlung, lieber durch einen freiwilligen Tod die alte Schuld zu büßen, statt eine neue Untreue

auf die alten zu häufen! Sie ist und bleibt das rein passive Weibchen.

Immerhin fällt die starke Unterstreichung des Sinnlichen in dieser Szene auf, die der Absicht Goethes, in dem Verhältnis Fausts und Helenas die innere Verschmelzung geistiger Prinzipien zu allegorisieren, doch einigermaßen abgünstig ist. Die Erklärung dürfte in der Absicht des Dichters liegen, auch hier recht treu der Antike zu folgen und hinter ihrer sprichwörtlichen Naivität und Ungeniertheit in sexuellen Dingen nicht zurückzubleiben. Diese Ungeniertheit bestand freilich in Wahrheit nicht entfernt in dem Maße, wie wohl die Laienmeinung geht. Gewiß waren die Sitten vielfach anders als heute; unbekannt war die Feigenblattsittlichkeit und die Vogel-Strauß-Politik gegenüber Geschlecht und Erotik, mit der mönchisch-asketischer Geist die christlich-germanische Welt infiziert hat. Aber die gesellschaftliche Sexualsittlichkeit stand — von Verfallszeiten abgesehen — so fest wie nur irgendwo und irgendwann. Wie zu allen Zeiten gab es ein mehr oder weniger entwickeltes Hetärenwesen; von einem Herrschen der freien Liebe war niemals die Rede. So hat auch hier (wie in andern Beziehungen) Goethe die Griechen übergriecht. So wie seine Troerinnen spricht kein antiker tragischer Chor, auch in denjenigen Dramen des Euripides nicht, die durch die Verteidigung des Naturrechts der Leidenschaft die Geister der altväterisch Gesinnten empörten, und ein solches öffentliches tête-à-tête fürstlicher Personen wie Fausts und Helenas war nicht auf der antiken tragischen Bühne, sondern nur in der tragischen Travestie möglich — und natürlich in der Komödie: ich erinnere von vielen Beispielen nur an die Aristophanische Lysistrata.

**Anhang 5** (zu S. 35). Faust und Lynkeus. Nach meinem Empfinden ist der Eindruck unvermeidlich, daß Faust neben Lynkeus schlecht abschneidet. Dem hinreißenden Ausbruch seiner Leidenschaft, der Faustens eigenen Ausbrüchen vor dem Phantom und dann Chiron gegenüber würdig zur Seite tritt, setzt er nur Worte entgegen, Worte, die neben den glühenden Herzenstönen des Lynkeus wie wohlerzogene kalte Phrasen wirken. Und gar die frostig schulmeisternde Abtrumpfung, als Lynkeus der Angebeteten all seine bisher geizig gehüteten Schätze zu Füßen legt! Man gewinnt den Eindruck, als habe es der Dichter für unvereinbar mit der Würde des nur im Menuettschritt der Geliebten entgegentretenden fürstlichen Liebhabers gehalten, ihm selbst diesen ungezügelten Ausbruch echter Leidenschaft in den Mund zu legen, und daher gleichsam das Naive, Natürliche, Unbeherrschte und Ungekünstelte in der Person des Naturburschen Lynkeus von dem Herrscher abgelöst,

um nicht auf den Ausbruch selbst verzichten zu müssen. Ist diese Annahme richtig, so ist hier wieder Kraft, Natur und Echtheit dem stilistischen Idol geopfert; aber weder dem antiken noch dem romantischen, sondern dem Rokokoideal. — Hierneben behalten die feinen Bemerkungen Gundolfs (S. 771f.) über das Verhältnis von Faust und Lynkeus („Faust der ruhige Eigner der Schönheit, Lynkeus ihr Besessener, ihr Begehrer, ihr Opfer". beide Verkörperungen und Zeugen verschiedener Zustände und Erfahrungsarten des Dichters) gewiß ihre Richtigkeit. Aber neben dieser Betrachtung, die das Werk wesentlich als Ausdruck des Erlebens seines Schöpfers, als Mittel zum Erfassen und Erkennen der schaffenden Persönlichkeit wertet und ausnützt, ist auch die unsere, die das Werk losgelöst von seinem Meister nach seiner inneren Ökonomie und Folgerichtigkeit untersucht und beurteilt, also das, was am Ende wirklich geleistet worden ist, nicht nur berechtigt, sondern notwendig.

**Anhang 6** (zu S. 36). Die Breite der Exposition. Auch in der undramatischen, allzu behaglich verweilenden Breite in Nebendingen hat Goethe die Griechen übergriecht. Wenn in der dramatischen Technik, in der Wahl und Gestaltung der lyrischen Maße und in der Funktion des Chors, vor allem aber in der Schürzung der Handlung, des Intrigenstücks, am ehesten Euripides als Muster erscheint, erinnert die Breite des Vortrags und die schwerflüssige Sprache mehr an Aeschylus. Aber wenn man nun Goethes antikisierende Dichtung selbst mit den breitesten und handlungsärmsten Dramen oder Partien des alten Tragikers zusammenhält, mit den undramatischen, noch ganz oratorienhaften Schutzflehenden, diesem Zeugen aus der Frühzeit der noch unentwickelten Tragödie, mit der überlang ausgesponnenen Introduktion des Agamemnon (um nur diese zwei Beispiele zu nennen), so hat man zwar etwas äußerlich Entsprechendes vor sich; ja Aeschylus mag zuweilen, absolut genommen, noch breiter sein. Aber, um ein Goethesches Bild zu brauchen: welcher Unterschied des spezifischen Gewichts! Wie sind diese breiten Massen bei Aeschylus von Gedankenschwere und verhaltenem oder auch machtvoll sich entladendem Pathos erfüllt; da brütet es lang und schwer wie ein bange sich hinziehendes Wolkentürmen vor dem elementaren Ausbruch! Und was ist dagegen die lange Exposition der Helenadichtung? Kommt im Leser oder Hörer irgend etwas von tragischer Bangigkeit auf? Empfindet man Furcht und Mitleid mit dieser Heldin? Wer nicht an der Kraft und Schönheit des einzelnen aufmerksam mitgehend seine Freude und sein Genügen hat, wer seinen Sinn auf das Ganze gerichtet hält, der wird nicht umhin können, Ungeduld und fast Langeweile zu empfinden. Das Geschehen

(nicht nur das äußere meine ich) ist in seinem Kern zu leicht, um so vielen Versen einen vollwichtigen Gehalt geben zu können; zumal man sich bei alledem dauernd bewußt bleibt, daß man es nicht mit wirklich lebenden Wesen, sondern mit Phantomen zu tun hat, deren imaginäre Nöte und Leiden einen also nicht ernstlich rühren können.

**Anhang 7** (zu S. 52). Das Motiv des Wegfalls der Proserpinaszene. Noch am 18. Juni 1830 entwarf Goethe das Schema zum Prolog des dritten Aktes mit der Persephoneszene. Also noch zu einer Zeit, da die klassische Walpurgisnacht, das biologische Mysterium, bis auf die letzten 43 Verse vollendet vorlag, hielt der Dichter jene Szene als Vorbereitung des dritten Aktes für notwendig. Wenn er dann am 4. Januar 1831 Zelter die endgültige Vollendung des zweiten Aktes anzeigt mit dem Bemerken, daß Helena zu Anfang des dritten Aktes nicht als Zwischenspielerin, sondern als Heroine ohne weiteres auftrete, so zeigt das allerdings, daß er (zugegeben mit Rücksicht auf die inzwischen noch angefügten 43 Schlußverse) den Plan der Proserpinaszene tatsächlich fallen gelassen hat, noch nicht aber, daß er sie durch etwas Besseres ersetzt zu haben glaubte. Das Motiv kann auch ein anderes sein. Wenn er die Anwandlung, im vierten Akt eine Lücke zu lassen, tapfer bezwang (Erich Schmidt, Einleitung zu Faust II S. XV), so folgt daraus nicht, daß er nicht in einem andern Falle vor einer so besonders schwierigen Aufgabe, wie die Proserpinaszene nach seinem eigenen Zeugnis war (oben S. 50), schließlich resignierend die Waffen gestreckt und sich begnügt hat, einen Notsteg zu schlagen, wo die Kraft und die glückliche Erfüllungsstunde für die Schaffung des vollgültigen Verbindungsstückes sich nicht finden wollte. Und wenn er am 24. Januar 1832, einige Wochen vor seinem Tode, in sein Tagebuch vermerkte: „Neue Aufregung zu Faust in Rücksicht größerer Ausführung der Hauptmotive, die ich, um fertig zu werden, allzu lakonisch behandelt hatte": auf welche Partien des Faust mögen diese Skrupel sich wohl eher bezogen haben als auf die Brücke vom zweiten zum dritten Akt? Möchten die Erklärer, die mit ihrer Auffassung des Faust II als eines harmonisch vollendeten Werkes sich auf Goethes eigene Urteile berufen, doch an diesem erhaben-rührenden, so knapp als inhaltsschweren Dokument des Zweifels an dem vollen Gelingen des „Hauptgeschäftes" nicht vorübergehen! Eines Zweifels, der gerade in den Tagen auftauchte, als der Dichter, offenbar von einer inneren Unruhe gedrängt, das vor einem halben Jahre versiegelte Manuskript noch einmal geöffnet hatte, um mit Ottilie das ganze Werk durchzulesen. Da hat ihm die — gewiß durch die Art des Reagierens Ottiliens auf

die Vorlesung entstandene — Wahrnehmung, daß er doch wohl etwas zu viel, und gerade vom Wesentlichsten, zu supplieren übrig gelassen habe, jene „neue Aufregung" verursacht. Hertz aber versteigt sich dazu, die Losbittung Helenas von Persephone, deren Wegfall zweifellos eine der empfindlichsten, wenn nicht die empfindlichste Lücke im Faust II bildet, „den alten Stein des Anstoßes" zu nennen, der nun durch die (erst von ihm erklärten) 43 Schlußverse des zweiten Aktes überflüssig geworden sei, und gibt wiederholt die Überzeugung zu erkennen, daß dieser Schluß der klassischen Walpurgisnacht eine weit glücklichere Lösung des Problems der Vorbereitung des Helenaaktes darstelle, als die Szene vor Persephone es gewesen wäre! Da ist er doch wohl goethescher als Goethe.

Im gleichen Verlag ist erschienen:

# Goethe-Handbuch

In Verbindung
mit vielen Fachgelehrten

herausgegeben von

## Dr. Julius Zeitler

3 Bände

2050 Seiten mit rund 2200 Artikeln

Preis (einschl. Teuerungszuschlag)
Geheftet 54 Mark
Gebunden in Halbleinen 66 Mark
Gebunden in Halbleder 90 Mark

*Professor Dr. Georg Witkowski*
*urteilt im Literarischen Echo, Heft 14:*

Ein höchst praktisches, mit seltener Umsicht geschaffenes Nachschlagewerk. Von ihm darf man wirklich sagen, es dürfe in keinem guten deutschen Hause, in keiner Schul- und Volksbibliothek, die ihren Benützern zu tieferem Goethe-Verständnis verhelfen will, fehlen.

Goethe, Johann Wolfgang von. Faust 160189 LG.
G599f
Yz
Author Ziegler, Konrat
Title Gedanken über Faust II.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU